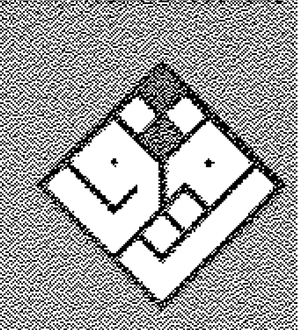
كلينباور

تاريخ الفن الغربى

(وجهات نظر حديثة)



المشروع القومي للترجمة

322

ترجمة : خالد الحمزة

اهـــــــداء 2004
يئة العامة لشئون المطابع الأميرية
القاهرة

المشروع القومى للترجمة

وجهات نظر حديثة
فى تاريخ الفن الغربى

تأليف : دبليو . إيوجين كلينباور

ترجمة : خالد الحمزة



٢٠٠٢

المشروع القومى للترجمة

إشراف : جابر عصفور

- العدد ٣٢٢
- وجهات نظر حديثة فى تاريخ الفن الغربى
- دبليو - إيوجين كلينباور
- خالد الحمزة
- الطبعة الأولى ٢٠٠٢

Modern Perspictives in Western Art History
W. Eugene Kleinbauer
An Anthology of Twentieth - Century Writtings on the Visual Arts
Published by University of Toronto Press
Buffalo London in association with the Medievval Academy of Amercia

Printed in Canada
ISBN 0 - 8020 - 6708 - 5
First Published 1971 by Holt, Rinehart and Winston Inc .
This edition id reprinted by arrangement with W . Eugene Kleinbauer

---

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St . Opera House . El Gezira , Cairo

Tel : 735396 Fax : 7358084 . Mail : asfour @ onedox . Com

الفهرس

مقدمة المترجم : 7

الفصل الأول : طبيعة تاريخ الفن كفرع من العلوم الإنسانية 9

الفصل الثانى : محددات البحث التاريخى الفنى 29

الفصل الثالث : أنواع البحث التاريخى الفنى الحديث 61

مقدمة

يقع هذا الكتاب فى مجال تأريخ التاريخ الحديث للفن الذى أنتج فى مختلف العصور منذ البدائى وحتى اليوم ، وتعود أهميته إلى ندرته فى اللغات الأوربية ، وافتقاده فى اللغة العربية ، كمختص فى تاريخ الفن أدرك كم هى الحاجة ملحة لمثل هذا الكتاب عند المختصين فى مجال الفنون التشكيلية خاصة ، والفنون عامة ، والمهتمين من المجالات الأخرى ، وكذلك المتذوق المثقف للفنون .

ويحتاج هذا النوع من التأليف إلى باحث ذى معرفة موسوعية فى مجاله ، ويمتلك ناصية عدة لغات أوروبية ، ذلك لأن هذا العلم بشكله الحالى غربى فى أصله ، ويعتبر "كلينباور" واحداً من هذا النوع ، وظهرت قدرته وأفكاره فى هذا الكتاب .

وأضع هنا بين يدى القارئ العربى ترجمةً لمدخل الكتاب المذكور . وهذا المدخل ، برأينا له أهمية خاصة ، من حيث إنه :

– تحديد لطبيعة تاريخ الفن كمجال بحث ، وتَميُّزه عن مجالات البحث الأخرى ذات الصلة كعلم الجمال ، والنقد الفنى ، وعلم الحضارات القديمة ، ونظرية الفن ، وبيان العلاقات بين تاريخ الفن من جهة ، وكل من هذه العلوم من جهة أخرى .

– تبيان لمهمة مؤرخ الفن والأسئلة التى يطرحها ، ومنهجه فى تناول الأعمال الفنية كوثائق فنية تاريخية تتطلب التفسير . ويقدم تاريخ الفن محاولات للإجابة عن أسئلة تتعلق بالعمل الفنى ، مثل : ماذا نرى؟ من أنتجه ؟ متى انتج ؟ كيف أُنتج ؟ ولماذا أنتج ؟ ومعرفة دور هذه الإجابات فى تفسير العمل الفنى موضوع البحث .

– تمييز لتاريخ الفن ، ويقصد به تاريخ الفن التشكيلى دون الحاجة إلى وصفه ، عن تاريخ الفنون الأخرى مثل تاريخ التصميم الداخلى أو تاريخ التصوير الضوئى،

أو تاريخ المناظر المسرحية، وغير ذلك من الفنون ، وتوضيح المجالات التى يشملها ، وهى العمارة ، والنحت ، والتصوير ، بأشكالها المتنوعة .

– وقوف على محددات تاريخ الفن كمفهوم مؤرخ الفن لمسار التاريخ ، والفلسفة التاريخية التى يمتلكها ، وموقفه من مشكلة التغير التاريخى والأسلوبى .

– معرفة أنواع البحث فى تاريخ الفن التى يحكمها توجه داخلى أو خارجى ، كالبحث فى المواد والتقنيات فى عمل الخبير ، والتحليل الشكلى ، والمعنى والوظيفة ، والسيرة الفنية ، والحال النفسية للشخصية الفنية ، والقوى الاجتماعية ، والتاريخ الثقافى ، وتاريخ الأفكار .

– تقديم أهم مؤرخى الفن ، وكذلك أهم نتاجهم العلمى موثَّقًا بدقة ، بحيث يمكن الرجوع إليها لمن أراد ذلك ، بالإضافة إلى أن هذه الأبحاث تظهر فى عدد من اللغات الأوروبية .

هذا ولقد حافظتُ على استعمال اسم المؤرخ كما ورد فى الأصل تسبقه الترجمة الحرفية له ، وكذلك أوردت المقالات والكتب الأصلية موثقة بعد ترجمة عناوينها إلى العربية، لإتاحة فرصة الرجوع إليها لمن يبغى ذلك . أما المصطلحات التى لم يترجمها الكاتب ، فقد استعملتها بلغتها وحروفها الأصلية ، مثل : Weltanschauungen أو Groundfegriffe ، أو Kunstwollen حتى لا ينقطع السياق ، خصوصاً أنه غالبًا ما يتضح المقصود منها فى هذا السياق .

وبعد خوض فى هذه التجربة فإننى أرى – وكما يقول مؤلف هذا الكتاب نفسه – أن أى ترجمة هى تفسير للأصل بشكل ما ، ولقد حاولت جاهداً الحفاظ على المعنى والسياق وما يمكن أن أطلق عليه روح الكاتب فى النص الذى وضعه .

د . خالد الحمزة

الفصل الأول

طبيعة تاريخ الفن كفرع من العلوم الإنسانية

ما المقصود بتاريخ الفن ؟

إن طرح القضية للنقاش أسهل من إجابة أسئلة من نوع " ما هو تاريخ الفن ؟ " ما اللاتاريخ فن ؟" ما طبيعة البحث التاريخفنى؟ " من الضرورى أن نرى الفن وتاريخ الفن كلاً على حدة ، ولقد عرف الفن بأنه إبداع ، أو نشاط ، أو منتج إنسانى:

فى الاجتهاد تكون النحلة معلماً

براعة .. أيمكن أن تكون الدودة أكثر انكباباً ؟

فى حكمة المخلوقات الأعلى تكون أكثر غنًى

ولكن الفن ، أوّاه يا إنسان ، أنت تمتلكه وحدك .

Die Gedichte

فريدريك شيلر

أما تاريخ الفن ، فهو استقصاء بحثى أو عقلى ، يركز على أعمال فنية بعينها ، وهو نوع من المعرفة أو التعلم ، ولا يعنى الوجود الحقيقى لأعمال فنية بالضرورة وجود تاريخ فن ، حيث إنه وفى الحقيقة لميظهر تاريخ الفن إلى الوجود إلا منذ أربعة قرن ، بينما ظهر الفن قبل ذلك بآلاف السنين ، و]كس المسألة غير صحيح بالطبع مع أنه فى حالات بليلة يمكن أن يتناول الباحث أعمالاً فنية ضاىٔ]ة أو مندثرة .

يدرس مؤرخو الفن الأعمال الفني[والدلائل التاريخية المتصلة بها ، ويستقصون!ذلى وجه الخصوص الفنون المرئية أو المكانية – العمارة (كاتدرائية ، ساحة عامة ، أو مبنى خشبى) ، النحت (تمثال رخامى ، حفر عاجى ، أو كرسى كروم) ، والتصوير (زيت على قماش ، فيسفساء ، صورة دينية ، أو مطبوعة بالحفر على الحجر)، ويمكن أن يعرف العمل الفنى بأنه شىء من صنع الإنسان وله أهمية جمالية

وله حيويته وحقيقته الذاتية ، وبغض النظر عن مادة التعبير إن العمل الفنى فريد ، متجانس ، معقد ، لا يمكن استبداله أو إعادة إنتاجه ، وحتى فى بعض الحالات التى يكون العمل الفنى كلية فردية غامضة [1] ، وتميز هذه الخصائص البارزة العمارة أو النحت أو التصوير عن الفنون الأخرى .

وإذا ما نسخ فنان أستاذ أحد أعماله ، فإنه ينتج الآن إبداعًا جديدًا ، شيئًا فريدًا آخر له كينونته ، لا يمكن للمصور الضوئى أن يستحضر عملاً فنيًا بكفاءة ، وذلك بسبب طبيعته ذات الأبعاد الثلاثة ، وخصوصية مادته . إنه ليصعب تصوير المبانى والنحت على وجه الخصوص ضوئيًا حتى إن استحضار فنون التصوير والجرافيك كذلك تعانى من القصور التقنى لآلة التصوير الضوئى ، وعلاوة على ذلك يمكن للمصور الضوئى أن تغريه المحاولة بتجاوز مجرد التسجيل إلى إبداع عمل فنى جديد يتبنى رؤية محددة ، وذلك من خلال التحكم بالإضاءة ، أو بتحميض الشريط السالب والحصول على قيم ملمسية ، وظلية ، ولونية معينة .

يمكن حفظ الفنون الأخرى – الأدب ، والموسيقا والسينما ، والمسرح ، والرقص – يمكن حفظها ، فالأدب والموسيقا بتحويلهما إلى شكل مخطوط باليد أو مطبوع ، أو حتى حفظهم بالذاكرة ، والسينما بطباعة الشريط الأصلى أما المسرح والرقص ، فلهما مشاكل أخرى ، فمسرحية أو باليه ، من جهة ، يمكن حفظها بالشكل الكتابى أو بالذاكرة ، وفى الجهة الأخرى كل عرض لممثل أو راقص يمكن وصفه بعمل فنى متفرد. وعلى أية حال هذه العروض هى أنشطة إنسانية ، وليست أشياءً حقيقية مادية ثابتة كما فى الفنون المكانية .

يتوق مؤرخو الفن إلى تحليل وتفسير الفنون المرئية بتحديد موادها وتقنياتها ، وصانعيها ، ومكان وزمان إبداعها ، والمعنى والوظيفة ، وباختصار : تحديد مكانتها فى السياق التاريخى ، إنهم ينشغلون بالظواهر التاريخية الفريدة لجوانب من التاريخ الإنسانى . إن اكتشاف المكانة التى يحتلها العمل الفنى هى المسئولية الواقعة على عاتق مؤرخ الفن ، وذلك بغرض تقييم العمل الفنى فى ضوء مكانته تلك ، وتبعًا لذلك ،

فإنهم يبحثون فى تحديد عناصر العمل الفنى ، ومبدعه ، والمدرسة ، والعصر والثقافة ، ومن ثم ربطه بطريقة ذات دلالة بأعمال أخرى من نفس المدرسة ، العصر والثقافة التى ينتمى إليها مع الحفاظ على حساسيتهم تجاه جوهر فرديته الجمالية.

إن مهمة مؤرخ الفن صعبة بنفس القدر الذى تحمله من البهجة ؛ لأنه يتعامل مع الفن كوثيقة تاريخية تتطلب التفسير والتقييم ، إنه يقوم بعمله بإيجاد نص أو كتابة تاريخفنية ، حيث ازدهرت أساليب عديدة منها فى أيامنا ، وهذا التنوع الكبير فى طرق التناول أكثر ما يميز "تاريخ الفن " الحديث .

تمتع الأعمال الفنية الناس العاديين ، كما تمتع مؤرخى الفن ، وفى كل مناحى الدراسات التاريخية تساهم هذه الأعمال كوثائق دامغة ذات دلالة على أشخاص ، وأحداث ، وأفكار معينة ، ولكن هذه الأعمال فى تاريخ الفن وفى بعض المجالات الأخرى من الدراسات ذات الصلة هى أشياء تستحق التقصى فى ذاتها ولذاتها ، وتضم هذه المجالات ذات الصلة علم الحضارات القديمة ، والجماليات ، ونظرية الفن ، والنقد الفنى .. يتعامل الأول مع الأعمال الفنية وأشياء أخرى من صنع الإنسان ، حيث يباشر عالم الحضارات القديمة عمله ، باستعمال طريقة "أرسطو" العلمية ، استقرائياً بالملاحظة والوصف والتصنيف ، إنه يورد نتائجه بدقة وموضوعية بالقدر الذى يصف به الچيولوچى أنواعًا عديدة من الصخور ، وذلك بتنظيم التراث الإنسانى بطريقة متسقة ومطردة ، وهو غير معنىٍ لا بنسبة العمل إلى شخصيات بعينها ، وهى فى تأريخ الفن مهمة الخبير ، ولا بتحديد وتفسير الموضوع أو الوظيفة وهى مهمة دارس معانى الرموز. وهو مؤلف غير معنىٍ بالقيم والأحكام ، ويعلن هذا العالم ما يصل إليه فى مجالات علم الآثار ، وعلم الاجتماع ، وعلم الأجناس ، وكذلك يتعامل مؤرخ الفن مع التصنيفات كعالم الحضارات القديمة ، ولكن ليس كنهاية بحد ذاتها بل كخطوة أولى فى تأسيس نظام يشمل أعمالاً فنية مختلفة .

يشترك مجالا علم الجمال وتاريخ الفن فى أنهما يسعيان للفهم ، والتعلم ، ويختلفان بشكل أساسى فيما يؤكدان عليه ، ولقد ارتبط لفظ "الجمال" بالفيلسوف الألمانى "ألكسندر بومجارتن" Alexander Boumgarten (١٧١٤ – ٦٢) فى عمله ، "التأملات" Meditationes لعام ١٧٣٥ (وليس فى عمله" الجمال" Aesthetica لعام ١٧٥٠ كما يشيع الاعتقاد) . وعلم الجمال هو فرع من الفلسفة ويتعامل مع مشاكل

القيمة التى تبرزها أعمال فنية موجودة كوحدات مادية . إن علم الجمال مهتم بالعمليات والقدرات التى تدخل فى عملية الإبداع ، والاستعمال والاستمتاع بالفن ، وكذلك باستجابة المتذوق لخصائص الأعمال الفنية ، وهو يتعامل بدرجة كبيرة مع النماذج المتكررة ومدى صحة قواعد التقييم ، يتطلع عالِم الجمال إلى تأسيس مقولات فكرية وتعريفات منتظمة ، وذلك بغرض التعبير عن وجهات نظر محددة عن الفن . إنه منغمس فى التداخلات المعقدة بين أنواع الفنون: الموسيقا ، والأدب ، والسينما ، والمسرح والرقص ، وكذلك الفنون المرئية . وينغمس مؤرخ الفن أيضًا بمشكلة التداخلات هذه ، ولكن بالدرجة التى تمكنه من أن تفصح عن جوانب تاريخية ذات معنى لأعمال فنية بعينها ، وبينما ينظم ويصنف عالم الجمال مادته وفرضياته تبعًا للنظريات التى يمكن أن تنتج عنها ، نجد أن مؤرخ الفن يتعامل دومًا مع مادته تاريخيًا ، وعادة ما تكون منظمة زمنيًا وأحيانًا وفقًا للمبادئ ، يحاول عالم الجمال أن يعرف طبيعة الفن ليضع نظرية فن (لاتاريخية) وليحدد ألفاظًا كـ "الجمال" ، والقيمة الجميلة ، "والحقيقة " ، "والأهمية" . ويتجنب المؤرخ الحديث للفن كل مثل تلك التكهنات الماوراء مادية ، ويمكن القول إن تاريخ الفن اليوم فى العالم الغربى ، وخصوصًا فى الولايات المتحدة ، غير فلسفى .

ألّف الفيلسوف الإيطالى "كروتشة" (١٨٨٦ – ١٩٥٢) **Benedetto Croce** كتابه : علم الجمال كعلم التعبير وعلم اللغة العام **Estetica com Scienza dell'espressione e linguistica generale (Milan, 1902)** {وترجم إلى الإنجليزية **Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic trans. Douglas Ainsile, 2ed., New York, 1922; Noonday paperback**} . وبه حافظ "كروتشة " بقوة منطلقًا من المثالية الماوراء طبيعية ، على وحدة العمل الفنى : إن الشكل والمحتوى عنده لا ينفصلان ، كل عمل فنى هو تعبير حدسى فريد : "التأثير الكلى للعمل حدس " (السابق : ص ٣) . ولقد عرف الحدس بـ "المعرفة ، وهو خال من المفاهيم ، وأكثر بساطة مما يعرف بإدراك الحقيقى " (السابق ، ص ١٧) ، والعمل الفنى بنفس الوقت ، هو تعبير عن حالة عاطفية ، وبما أن كل حالة عاطفية هى فريدة وأصيلة ، فإن كل عمل فنى هو أيضًا فريد وأصيل . إن الفن عند "كروتشة" ليس وحدة مادية ، ولكنه شأن عقلى خالص ، وهو حدث داخلى تمامًا : "إن ما يدعى خارجيًا لا يكون عملاً فنيًا (السابق ، ص ٥١) . ولا يمكن تصنيف الفنون فى نظامه المعرفى، ولا حتى تمييزها؛لأن كل عمل فنى هو تعبير حدسى فريد ، وبذا لا يوجد

تاريخ فن ، ولكن يوجد تاريخ أعمال منفردة وأساتذة منفردين . لا يمكن فهم أعمال "مازاتشيو " Masaccio ودوناتللو" Donatello حسب مفهومنا للقرن الخامس عشر ، ولكن العكس هو الصحيح . لقد حدد "مازاتشيو" كلٌ من عمله والمتذوق ؛ ويطمح النقد الفنى لأن يزيل المعوقات التى تمنع هذا التحديد ، ولتقييم العمل كونه فنًا أو لا فن ، لقد رفض "كروتشة" المواد والتقنية ، والمعنى ، والسيرة والتاريخ الاجتماعى والثقافى ، وتاريخ الأفكار ، لأنه يعتبرها أمورًا خارجية وغير ذات صلة بالاعتبارات الفنية . وهكذا فإن نظامه أحادى ، وذلك كما تتجلى نظـرته فـى التـصوير الانطباعى الفرنسى خاصة [٢] ولقد جذب هذا الفكر عددًا كبيرًا من المهتمين .

لقد تركت تعاليم "كروتشة" تأثيرًا ليس على تاريخ الفن فحسب ، بل على المجالات الأخرى التى تتعامل مع الفنون أيضًا . وقد استمرت مع "ڤنتورى " Lionello Venturi (١٨٨٥ - ١٩٦١) فى : تاريخ النقد الفنى History of Art Crieicism, trans. Charles Marriotte (New York, 1936 ; Dutton paper back [٣] ومع "لونغى" Roberto Longhi (ولد فى ١٨٩٠) . إن "ڤنتورى" و"لونغى " ناقدًا ومؤرخًا فن إيطاليان بارزان . يمكن أن يكون كتاب "ڤنتورى" المذكور من أكثر الكتب شهرة وتأثيرًا فى العالم الناطق بالإنكليزية ، ويدين فى جوهر فكره النقدى لنظرية "كروتشة" الجمالية ، لقد حاول به أن يصنف تاريخ الفن وعلم الجمال تحت عنوان عام ، وهو النقد الفنى . الناطق الأهم بفلسفة "كروتشة" فى البلاد الناطقة بالألمانية هو" شولسر" Julins von Scholsser (١٨٨٦ - ١٩٣٨) ، وفى إنكلترا "كولنجوود" R.G. Collingwood (١٨٨٩ - ١٩٤٣) (أسس الفن {The Principles of Art {Oxford, 1981 إن لأفكار "كروتشة " تأثيرًا قليلاً فى أبحاث تاريخ الفن الأمريكية ، أما فى النقد الفنى ، فقد وجدت مكانًا فى عمل "جرين" Theodore Greene الفنون وفن النقد The Arts and the Art of Criticism {Princenton, 194} أما فى أدب النهضة ، فتظهر أفكار "كروتشة" بوضوح فى كتاب "سبنجلرن" Joel E. Spingore : النقد الجديد , The new Criticism {New York 1911}).

وهناك مجال دراسة يختلف تمامًا عن علم الجمال أو فلسفة الفن ولكنه ذو صلة وثيقة بتاريخ الفن ، وهو نظرية الفن . يختبر المؤرخ الأعمال الفنية وفقًا للطريقة التى يراها بها مبدعوها .. وفى سبيل اكتشاف ومشاركة المؤرخ لهذه الخبرة ، عليه أن يكون

ذا حســاسية جمــالية ، وفــهم للتوجـــهات والظروف التى صاحبت إنتاج الأعمال الفنية.

ويتحكم عدد من العوامل بالعملية الإبداعية ومن بينها نظريات تقليد الطبيعة والتعبير أو الذوق ، وهذا لا يعنى استحضار جوانب نموذجية من حياة الإنسان فحسب، بل ما هو مقبول فى الذوق ، والأخلاق والدين أيضاً ، إن فهم هذه النظريات ضرورى لتفسير الفنون بالطريقة التى فهمها بها مبدوعها ومجتمعاتهم ، وهذه المشكلة هى شاغل المنظِّر ، حيث إن مادته الخام ليست العمل الفنى نفسه ، ولكنها النظريات التى شكّلته وأثرت فيه . إن نظرية الفن لمؤرخ الفن مجرد مجال واحد مهم يستحق التقصى والتحليل ، إنها تزوده بمصطلحات يحتاجها فى توضيح وجهات نظره (على سبيل المثال : مصطلح توزع الظل والنور chairoscuro ، ومصطلح التأثير الناتج عن تلامس مساحتى لونين فى صورة ولا يظهر معه خطًا قاطعًا بينهما sfumato، ومصطلح الانتقائية. (eclecticism) (٤) إن تاريخ الفن يفضى إلى نظرية الفن بنفس القدر الذى تفضى به نظرية الفن إلى تاريخ الفن ، وكما أشار "بانوفسكى " Erwin panofsky – فى هذا المقام – إن نظرية الفن "لتاريخ الفن مثل الشاعرية والبلاغة لتاريخ الأدب "وذلك فى كتابه " المعنى فى الفنون المرئية " .-(Meaning in the Visual Arts {Doubleday An-chor Book: Gorden City, N Y. 1955}, p. 20) .

تضم النماذج المتميزة من الكتابة فى هذا المجال ما قام بها مؤرخو فن ، ومنها دراستان ل "بانوفسكى" " Erwin Panofsky : الفكرة : مفهوم فى نظرية الفن - ;"Idea" ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunstthe-orie {Leipzig, 1924 (Idea, a Concept in Art Theory, trans. Joseph J. Peake, Columbia, S.C.,(1968), وكتاب : هوجين ونظرية الفن عند "ليوناردو دافنشى -The Codex Huygens and Leo-nardo da Vinci's Art Theory (London, 1940)' وعمل "شابيرو" "Meyer Schapiro" " فى التوجه الجمالى فى الفن الرومانسكى " -"Meyer Schapiro, "On the Aesthetic At-titude in Romansque Art, "in Art and theory, ed. Lyer K. Bharatha (London, 1947, pp. 130 - 50); وعمل "أندريه جرابار": تحطيم الصور فى بيزنطة " -André Gra-bar, L'iconoclasme byzantin : Dossier archéologique (paris, 1957) ;

Rensselaer W.Lee, "Ut pictura Poesis: و"لى" : النظرية الإنسانية للتصوير
The Humanistic Theory of Painting," Art Bulletin XXII (1940), pp. 197- 249
An- –١٦٠٠ – ١٤٥٠ " وبلنت " : النظرية الفنية فى إيطاليا (Norten Paperkack);
thony Blunt, Artistic Theory in Italy 1450; Oxford paper Denis Ma "وماهون" :
back); hon, Studies in Seciento Art and دراسات فى نظرية وفن القرن السابع عشر
therory (London, Warburg Institute, 1947); " وهرمان" بعنوان لوجيه ونظرية القرن
Welfgang Hermann, Laugier and Eighteenth-Century Fre- الثامن عشر الفرنسية
nch Theory (London, 1962); وبحث "ويتكوفر " : التقليد ، الانتقائية والأصالة ، فى
Rudolf Wittkower, Imitation Eclecticism, and كتاب" " مناحى القرن الثامن عشر "
Genius" in Aspects of the Eighteenth Century, ed. Earl R. Wasserman
(Beltimore, 1965), pp. 143-61; " ومارس " فى كتابة "نظرية ديلاكروا فى الفن "
" George P. Mars, Eugene Delacroix's Theory of Art" (Princeton, 1966);
H.R. Rookmaker, Synthetist Art Theories وروكميكر" "نظريات الفن التجميعى "
(Amsterdam, 1959); وعمل "روسكل " فى نظرية الفن البندقية فى القرن السادس
Mark W.Roskill, Dolce's "Aretino" and Venetian Art Theory of the Cin- عشر "
quecento (nre York, 1968); ومجموعة التصريحات والكتابات المهمة للفنانين الحديثين
Herschel B. Chipp, Theories of Modern فى كتاب "شب" : "نظريات الفن الحديث "
Art: Source Book by Artists and Critics, with contributions by Peter Selz and
Joshua C.Taylor (Berkeley, 1968; Universtiy of California paperback). والعمل
الذى يعتبر – إلى حد بعيد – أعظم بحث أساسى فى نظرية الفن والأدب ، ومصدراً لا غنى عنه لقوائم المراجع ، وواحداً من الأعمال العظيمة التى تحققت فى البحث
Julius von Schlosser's Die Kunstliteratur الحديث هو المجلد الذى ألفه"شلوسر"
(Vienna, 1942; وقد ترجم ونقح فى عدة طبعات إيطالية فيما بين ١٩٣٠ و ١٩٦٤) .
ولقد اشتمل هذا الكتاب على تاريخ كل الكتابات فى الفن ، من عصر الإغريق حتى حوالى عام ١٨٠٠ وهو أنموذج لمدرسة ڤيينا فى تاريخ الفن ، منذ منتصف القرن التاسع عشر وحتى الحرب العالمية الثانية.

والنقد الفنى هو مجال آخر ارتبط مع تاريخ الفن ، وهو مثل علم الجمال : بحث إنسانى يتعامل مع كل الفنون ، ومجال عمل أى ناقد هو الوصف والتفسير ، وتقييم

أعمال فنية ملموسة ، ومتحققة فى شكل تعبيرى معين ، ويمكن وصف النقد الفنى بأنه نشاط متعدد المستويات ، ويشمل ثلاثة أنواع أساسية : تاريخى ، وإعادة إبداعى ، وحكمى (٥) .

يهدف أحد أنواع النقد إلى فهم الأعمال الفنية تاريخيًا ، إن وظيفة الناقد التاريخى هى إعادة بناء الخصائص الجمالية لعمل أو لمجموعة من الأعمال الفنية ، وتحليل كل الوثائق ذات الصلة والعوامل الاجتماعية ، والثقافية والفكرية ، الأمر الذى يمكن الناقد من أن يقدم فهمًا شموليًا للعمل ، أو لمجموعة الأعمال ، ينظم الناقد دلائله ، زمنيًا أو عقائديًا : لتكوين مفهوم يلم بالسياق الأصلى للعمل أو مجموعة الأعمال موضوع البحث ، وبمعنى آخر إنه يوجد الصلة بين العمل أو الأعمال والظروف التاريخية للزمان والمكان التى أنتجت فيها ، وفى وجهته هذه يكون الناقد محكومًا دومًا بالإطار التاريخى.

إن النقد التاريخى أكثر أنواع النقد الفنى موضوعية ويوازى أو يتقاطع مع تطلعات وأهداف تاريخ الفن ، ويطلب من مؤرخ الفن ، وكذلك الناقد الفنى التاريخى أن يحددا العوامل والمشكلات ذات الصلة بمجال بحثهما ، وإذا طلب من ناقد الفن ، فإن كل مؤرخ فن موثوق يتطلع إلى تحقيق هذه المهمة النقدية ، وإذا فشل فإنه مجرد مؤرخ وثائق متدنى الدرجة .

ويبقى النوعان الآخران من النقد - الإعادة إبداعى والحكمى - عادة خارج مجال تاريخ الفن ، إن النقد الفنى الإعادة إبداعى مهتم بتحديد الخصائص الفريدة لعمل أستاذ ، وربط هذه الخصائص بقيم وحاجات المتلقى ، إنه يستغنى عن الدليل التاريخى ويتخذ شكل التعبير الأدبى والذى غالبًا ما يكون متميزًا كعمل أدبى عالى القيمة ، وهو منفصل ومختلف تمامًا عن نقطة إنطلاقه فى العمل الفنى .

ويواجه مؤرخ الفن أيضًا مهمة إعادة بناء الخصائص الفريدة للأعمال الفنية ، ويفصح عن مكتشفاته للآخرين. والفرق بين الاثنين فى الدرجة وليس فى النوع . ويكمن هذا الاختلاف فى درجة الموضوعية التى تختلف فيما بين البحث والعمل الفنى . تقع استجابة مؤرخ الفن ضمن إطار تاريخى يساعد فى الإيضاح وهذه الاستجابة أقل فى صفة الإعادة إبداعية من استجابة الناقد ، وكلاهما ملاحظ حساس متذوق إلا أن كتابة المؤرخ قابلة للاختبار العملى ، لأنها متجذرة فى الحقيقة الفنية، ولأنها أقل ذاتية ، فهى أكثر فى عمومية المعنى.

ويتضمن النقد الإعادةُ إبداعى أساسًا إنطباعات الناقد الشخصية عن العمل الفنى ، وبذا تكون ذات معنى له أكثر من الآخرين ، ويميل إلى استعمال كلمات دقيقة فى سياق ضبابى وذاتى ، ويحذف الناقد الإعادة إبداعى ما قد يعتبره المؤرخ جوهريًا ويتوسع فيما قد يعتبره المؤرخ غير ضرورى ، ولا يساعد فى الوصول إلى وجهة نظر تاريخية واضحة عن العمل الفنى موضوع البحث .

ومثال كلاسيكى على النقد الإعادة إبداعى عمل أديب القرن التاسع عشر الإنكليزى "باتر" Welter Pater (١٨٣٩ – ١٨٩٤) وينم مؤلفه: دراسات فى تاريخ النهضة (Studies in the History of the Renaissance (London, 1873 ; Mentor Book) عن جهد كبير . ويضم مناقشات طلية وبارعة فى الأدب والفن (إن وصفه الموحى لموناليزا "ليوناردو دافنشى" إنها أقدم من الصخور التى تجلس وسطها ، كمصاصة الرماد قد جربت الموت مرات كثيرة مما مكنها من معرفة أسرار القبر ... عبارة عن لمحات بديعة وغير عادية ، ولكنها لا تمثل على طريقته) .. يعترف "باتر" بأنه يريد " أن يرى الشيء كما هو فى ذاته " . ويحول بوسائل مجازية شكلاً تعبيريًا ما – صورة على سبيل المثال – إلى شكل آخر كقصيدة نثر. [٦] .

لقد استمرت الطريقة المجازية فى النقد الفنى حتى اليوم . يميل الناقد والروائى الوجودى الفرنسى "مالرو" إلى فلسفة الحس الخالص فى بحثه ، وهو بحث فى الفنون المرئية لاتأريخى فى جوهره ، وذلك كما فى كتابه : "أصوات الصمت" André Malraux (Les Voix du Silence (Paris, 1952; The Voices of Silence, trans.Stuart Gilbert, Garden City, "N.Y., 1953). " إنها ليست التعاطف ولكن الرغبة فى إثبات شئ يدمر عملاً فنياً " [٧] (النقد الإعادة الإبداعى هو ما يميز عمل كتاب فرنسيين محدثين آخرين (على سبيل المثال : دوتيو Georges Duthuit فى كتابه " الوحشيين" Les Fauves {Geneva, The Fauvists Painters, trans. Relph Man-heim, New York, (1950}; وكذلك أعتقد أنه يميز بعض أجزاء الدراسة المثيرة والمخصصة للعمارة الإغريقية القديمة والتى قام بها مؤرخ العمارة الأمريكى "سكالى" بعنوان الأرض ، والمعبد ، والآلهة " Vicent Scually, The earth, The Temple, and the Gods: Greek Sacred Architecture {New Haven, 1962; Praeger paperback}.

إن إختلاف تاريخ الفن عن النقد الفنى الإعادة إبداعى تماماً لا يعنى أن مؤرخى الفن يتجاهلون اللغة ، أو أن كتاباتهم غير فنية كلية ، إنهم محكومون بتوصيل الخصائص الجمالية وتفسيراتهم للأعمال الفنية بالكلمات إلى الآخرين ، ويتطلب هذا التوصيل مهارة فنية وأسلوبًا فنيًا . ويجب أن يكون مؤرخو الفن كُتّابًا بنفس قدر كونهم باحثين ، وهذان الجانبان ضروريان فى مهمة مؤرخ الفن المزدوجة . لا يوافق طلبة الفنون المرئية على أن للأدب طاقة تكفى لترجمة الصور فى كلمات ، يعتقد "لونغى" Roberto Longhi بأن الكتابة التاريخية هى بحق نشاط إبداعى ، وهو فى الحقيقة أستاذ الطلاوة الأدبية ، كتابته منسقة بإتقان ، وصقيلة بحيث تصنف أحيانًا كأدب ، مثل عمله عن "ديلا فرانشسكا " (piero della Francesca {Rome, 1927; trans. Leonard Penlock with Same Title, London and New York, 1930}; Caravaggio {Milan, 1952} ويتمسك ربما أغلب مؤرخى الفن الغربيين بأن مجالهم ليس فنًا ، ولكن به بعض الفن ، وتميز كتاباتهم أحيانًا بقيمتها الأدبية العالية ، كما فى عمل الأمريكى "لى" : النظرية الإنسانية للتصوير Rensselaer W.Lee ("Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting, "Art Bulletin XXII (1940) - pp. 197-2690, وعمل "فرونجر " الألمانى بالاحتفال" بـ "بوش" Wilhelm Froenger (Hieronymus Bosch : Das Tausendjahrige Reich, Grundzüge einer Auslegung (Coburg, 1947) ; The Millennium of Hieronymus Bosch trans. Eithne Wilkins and Ernst Kaiser (Chicago, 1951); وكتاب عن صورة زواج فى كانا" صورها "بوش" Die Hochzeit zu Kana, ein Dokument semitischer Cnosis bei Hiereonymus Bosch (Berlin, 1950). .[٨]

ويمكن أن يطلق على النوع الثالث النقد الحكمى ، إنه يقيِّم العمل الفنى باعتبار مكانته بين الأعمال الفنية الأخرى ، وكذلك لما يحويه من قيم إنسانية ، يتطلب التقدير البين لقيمة الفن تطبيق مجموعة من القواعد العامة . ويمكن القيام بهذه المهمة – ولكن ليس بالضرورة – بعد أن يعرف الناقد العوامل التى شكلت العمل الفنى ، وأهم خصائصه مثل المواد ، والتقنية والشكل ، والوظيفة والتعبير ، يطبق الناقد الحكمى عادة مجموعة من القواعد على العمل ثم يعطى تقييماً . ويمكن أن تضم قواعده التفوق الشكلى ، والأصالة أو التقيد بالتقاليد ، والصدق أو الأخلاقية والأهمية الفنية . وفى الحالة المثالية يجب أن تكون هذه القواعد ملائمة وذات صلة ، لأنه من العبث الطلب

من العمل الفنى شيئًا لا يستطيع تقديمه . وبذا تكون القواعد مثالية والنقد الحكمى هو تقييم للعمل الفنى بإرجاعه إلى مجموعة مختارة من المثاليات أو الممكنات القيمية ذات الصلة (٩) . ويمكن كذلك أن يهتم الناقد الحكمى بالنقد التاريخى أو الإعادة إبداعى ، ولكنه فى التطبيق يبقى عمله ميالاً للتقييم .

يحاول بعض النقاد الحكميين أن يجددوا قيمة العمل بالرجوع للمعيار الشائع للإتقان الشكلى الفنى ، إنهم يحكمون أو يسوغون الفنون المرئية بالاعتماد على أشكالها الفنية فقط استحدث الناقد الإنكليزى "بل" Clive Bell (ولد فى ١٨٨١) فى كتابه: الفن Art (New York, 1913, Carpricorn Book) مفهوم "الشكل ذو الدلالة" ليصف الألوان ، والخطوط والمساحات فى الفنون المرئية ، يتضمن المفهوم فكرة أن العمل الفنى لا يدل على شىء أخر ، ولكنه دال فى ذاته لأنه عمل يمتلك كينونة فنية ذات قيمة داخلية ، وبالرغم من عدم تقديم تعريف واضح لمفهوم "الشكل" ذو الدلالة " أو بسبب ذلك فإنه قد تواصل مع عديد من النقاد بمن فيهم "بارنز" Albert Branes و "جون ديوى" .John Dewey

وقد تناول هذا المفهوم – بفتور – ناقد الفن الأكثر أثرًا فى إنكلترا "روجر فراى" Roger Fry (١٨٦٦ – ١٩٣٤) إنه أول من اكتشف الفنانين الفرنسيين المابعد انطباعيين ، وذلك فى عمل "سيزان : دراسة لتطوره" -Cézanne: A Study of His Devel opment (London, 1927, (Noanday paperback), الذى قيم فيه الأعمال الفنية بالاعتماد فقط على التقنية والقيم الشكلية فى تكوينات تلك الأعمال (١٠) ، ويتركز نقده على منطق وتماسك وتناغم "الأشكال النقية " فى الفنون المرئية ، وبمعنى آخر تتجذر قيمه فى المثاليات الكلاسيكية لفن عصر النهضة الإيطالى ، وأكد فرا فى محاولته لتأسيس وحدة جمالية للفنون– بطريقة مرنة أكثر منها مطردة – على الخصائص الشكلية ، وتجاهل (كما فعل "بل") الموضوع والارتباطات التى يثيرها : « لقد اعتبرتُ منذ البداية أن شكل العمل الفنى هو خصيصته الأكثر أهمية ..»" (١١) إنه مدين فى تحليله الشكلى النقى لفن "سيزان – الأول فى بابه فى دراسة مجمل أعمال هذا الأستاذ الكبير – إلى نظرية "بل" بدرجة أقل بكثير من دَيْنه لعمل الباحث السويسرى العظيم "ولفلين" Heinrich Wölfflin (١٨٦٤ – ١٩٤٥) إنه صاحب الكتابين : الأول

بعنوان "الفن الكلاسيكى : مدخل للنهضة الإيطالية" ، والثانى : بعنوان "أسس تاريخ الفن " اللذين عرًف بمها "فراى العالم الأنجلو أمريكى فى مراجعاته النقدية للكتب .
Die Klassische Kunst: eine Einführung in die italienische Renaissance (Munich, 1899, {Classic Art: An Introduction to the Italian Renaissance, trans, Peter and Linda Murry, New York, 1952} ; Kunstgeschichtiche Grundbegriffe (Munich, 1915 {Priciples of Art History, trans. M.D. Hottinger, London, 1932}) .
وساهمت كتابات "ولفلين" كثيراً فى تأسيس مصطلحات تاريخ ونقد فن القرن العشرين ، وكان تأثيره طاغياً ، لقد بحث – فى كتابه الأقدم والأجود "الفن الكلاسيكى" – في تصوير ونحت أوج النهضة الإيطالية بمصطلحات تتميز بالفهم الحقيقى ، لقد فسّر الفن شكلياً ودون أن يكترث عموماً بأهمية الموضوع ، أو موجهات العملية الإبداعية الأخرى (١٢) .

استمر النقد الشكلى الخالص لاعباً دوره فى تفسير الفن الحديث ويميز هذا المنحى كتابات النقاد المعاصرين من مثل "جرينبيرغ" **Clement Greenburg**(الفن والثقافة مقالات نقدية (**Art and Culture: Critical Es ays (Boston, 1961, Beacom- paperback)** وفرد . **Micheal Fried** مدخل لثلاثة مصورين أمريكيين : نولاند ، أولتسكى، وستيلا **Introdction to Three Amercian Painters :Kenneth Noland, Jules Olitski ; Frank Stella, Harcvard Univiersity, William Hayes Fogg Art Museum (Cambridge, Mass., {1965}** . وكلاهما فسر فن القرن العشرين من خلال فنانين يحاولون التغلب على قضايا معينة تتعلق بالشكل ، ويؤكد أغلب النقاد اليوم على أن للفن الحديث خصائص أخرى بالإضافة إلى بلاغة الشكل ، ويجب التعامل مع هذه الخصائص فى ضوء التطورات الحاصلة فى المجتمع ، يحمل بعض النقاد وجهة النظر هذه منذ أوائل ثلاثينيات القرن العشرين ، وذلك مع انتشار الفلسفة الماركسية (١٣) .

يحاول بعض النقاد الحكميين أن يفسروا ويقيموا الصور ، والنحت والعمارة ، على أنها مناظره للفنون الأخرى ، ويمكن أن يؤكدوا على أن هناك توازياً فعلياً بين الفنون ، يحتملَ هذا المنحى قدراً من الصحة ، وهو موجِّه قيِّم إذا ساعد المتلقى على الفهم والتمتع بمستويات الإتقان المتنوعة ، وعلى سبيل المثال: قارن "سيلتمان" **Charles Seltman** (ولد فى ١٨٨٦) بيــن التصوير والنحت القـديمـ والأدب ، فى عمله المثير " محاولة فهم الفن الإغريقى " . **Approach to Greek Art (London, 1948)** إنه يدرك الفن شكلياً بمقاربته من شكلىّ الأدب النثر والشعر:

فن النثر ينطوى على تقليد الشكل ، أو الأشياء المرئية العادية ، أو الطبيعية ، وبدون بناء موزون ، وينطوى فن الشعر على استعمال النظام الموزون ، وهو ترتيب تقليدى للأشياء ، ويستخدم أشكالاً وطُرقًا مجازية تختلف عن تلك الموجودة فى الظواهر العادية أو الطبيعية ، إن فن النثر وصفّى وتحليلى ، بينما الشعر عضوى وذو دلالة . (ص ٢٦) .

أبعد من ذلك يمكن أن تكون الفنون المرئية شعراً أو نثراً سيئًا : "وهـــكذا فإن أفـــروديت من عـــمل ميلوس هى نثر مكتمل ، فينوس ميدتشى قطعة بلاغة فينوس من عمل كانوفا Canova فى فلورنس كتابة صحفية أو .... لنأخذ عمل فنان فرد ، مثلاً : "الليل" Night لــ" ابستاين " Epstien هو شعر ، وعمله "النشوء " Genesis هو نظم ، أما عمله "النهار" Day ، فهو لحن ممل . "السابق ") .

يقترح "سيلتمان" كغيره من النقاد ومؤرخى الفن الألمان صلة أولية ، ولكنها أساسية بين وسائط التعبير ، ولكن من الصعب قبولها . ويتسائل المرء عما إذا كان من الممكن إيجاد تناظر بين منحوتات البارثينون وتاريخ ثوكيديدز Thucydides, بين فن وبلاغة القرن الرابع ، بين فن البورتريه (الصور الشخصية) ، والسيرة الذاتية ، أو بين النثر والفن الاستحضارى ، إن الحدود بين الشعر والنثر كنوعين غير دقيقة ، وهذه الفواصل أقل حدة فى الفن منها فى الأدب .

إن ملاحظة "سيلتمان" عن الحساسية ذات الثنائية الجامدة تدخل فى كل الفن ، وهى مفيدة فى تحديد أنواع مختلفة من النشاط الإبداعى ، ويبدو أنه من غير ضرورى الاقتصار على نوعين بالتحديد ، عندما نواجه إنجازًا مهمًا ، وغير عادىَ لفنانين ، مثل "بيكاسو" Pablo Picasso ومع أن "براكستيل" praxiteles يختلف عن "بيكاسو " وكذلك الفـــن الإغريقى القديم عـــن الفن الحـــديث ، إلا أنه يبدو واضحًا ، حتى فى الفن القديم علينـــا أن ننظر إلى صيغ عديدة فى النشاط الإبداعى وليس إلى ثنائية بسيطة (١٤) .

نوع ثان من النقد الحكمى يقيِّم الفنون المرئية بالارتباط بقيم ، مثل : الصدق ، والإخلاص ، والأمانة ، والمعارض الأكبر لهذا التوجه فى التقييم هو الناقد الإنكليزى الكبير ، المؤيد للاشتراكية البريطانية "رسكن" John Ruskin (١٨١٩ – ١٩٠٠) ، لقد

نظر "رسكن" كغيره من النقاد الأخلاقيين إلى الفن فى بيئته الاجتماعية ، وأكد فى"المصابيح " السبعة للعمارة ,Seven Lamps of Architecture (New York, 1849) "وحجارة البندقية " The Stones of Venice (New York and London, 1815 - 53) بأن العمائر العظيمة هى تعبير عن معمارييها ، إن لها خاصية أخلاقية وتأثيرًا قويًا على المجتمع الذى ظهرت فيه ، وأكد أن "كل شكل معمارى فخم يتضمن بطريقة أو بأخرى سياسة ، وحياة ، وتاريخ ومعتقد الأمة .. العمارة فن إقامة وتزيين الصروح التى أنشأها الإنسان لأغراض معينة ، ومشاهدة الإنسان لها تساهم فى صحته العقلية، وقوته، ومتعته، إن الصور التى تجذب النفس أو العقل البشرى بكليته هى التى تتصف بالصدق :

يرتبط الصدق بخصائص الأشياء المادية من جهة وبالعواطف والانطباعات والأفكار من جهة أخرى ، أى أن هناك صدقًا أخلاقيًا وصدقًا ماديًا وصدق الانطباع والفكر أكثر أهمية ألف مرة من الآخر ، .Modern Painters , Vol. 1, London, 1843, p 104) .

يقول "ركس" فى كتاباته بالمسئولية الاجتماعية للفن التى اعتبرها أخلاقية فى السبب والنتيجة ، ويكون الفن رديئًا إذا كان لا أخلاقيًا وغير مُخْلِص (١٥) .

"سكوت " Geoffrey Scott (١٨٨٥ – ١٩٢٩) هو واحد من أكثر نقاد "رسكن" قسوة ، وهو الذى تناول بالبحث "بوسويل" Boswell و"جانسون Johnson شجب فى دراسته القيّمة واسعة الانتشار "العمارة الإنسانية" The Architecture of Humanism (Boston, 1914; Doubleday Anchor Book and Scribner paperback), إدانة "رسكن" لعمارة عصر النهضة ، وتوجه بانتظام إلى إيجاد علاقة ذات معنى بين العمارة والقيم الإنسانية. واعتمد نظرية "ليبس" Theodor Lipps فى التقمص العاطفى (Einfühlung)، وأمن– كما فعل الناقد ومؤرخ الفن "ورنجر" Wilhelm Worringer قبله بأنه " يجب أن تسوغ الفنون بالطريقة التى تجعل الناس تحس (١٦) وبعد تعريف الإنسانى لـ "جهد الناس للتفكير، والإحساس ، ولفعل الخلاص وللالتزام بمنطق النتائج " (السابق ، ص ١٤٤) وصل إلى أساسين يكمل كل منهما الآخر : نكون قد حولنا أنفسنا إلى توافق مع العمارة " و"نحول العامرة إلى توافق مع أنفسنا" (السابق ، ص ١٥٩) . ويرى "سكوت" هذه هى إنسانية العمارة . النزوع لإظهار صورة وظائفنا فى أشكال

ملموسة هو الأساس لعمارة ذات تصميم إبداعى ، والنزوع إلى التعرف فى أشكال ملموسة على صورة تلك الوظائف هو الأساس الحقيقى للتقدير النقدى " (السابق) .

ولقد أظهر عدداً من المغالطات فى نظرية العمارة الحديثة – وعلى سبيل المثال انتقد "سـوليفان" Louis Sullivan فى اقتراحه واسع القبول فى أن الشكل يتبع الوظيفة – ومن ثم قدم بديلاً وهو دفاع مجيد عن العودة للتقاليد الكلاسيكية فى العمارة الغربية ، هذا هو ما أوضحه فى كتابه "العمارة الإنسانية " .

وهناك شكل ثالث من النقد الحكمى يهتم بالمجددات التى تجعل العمل الفنى مهماً وعظيماً ، يحاول الناقد الاحتكام إلى مقاييـس معـيارية للتمـييز بين العـمل العادى أو المتوسط والعمل المهم أو العظيم ، إن أهمية العمل الفنى محكومة غالباً بدلالته على ، أو رجوعه إلى ، نقطة تكمن وراءه ، لا تفرض هذه النقطة على الجهد الإبداعى للفنان من الخارج ، ولكنها تتشكل من الخبرات المدخرة وفلسفة الحياة للناقد نفسه ، وعليه فإنه لا يمكن تقييم الأهمية الفنية بالاعتماد فقط على القوانين الجمالية ، وتضم المقاييس المستخدمة فى الوصول إلى مثل هذا التحديد ، الشكل الفنى وتفسير الموضوع ، والإنجاز التقنى ، والأصالة ، والصدق الفنى ، والأخلاق ، أو اجتماع بعض أو كل هذه الخصائص ، وتتحدد مثل تلك العظمة الفنية بالطريقة التى يحركنا بها العمل الفنى ، وتعتمد على تلك المعايير الراقية للقيم الإنسانية ، أو الروحية ، مثل العمق والسعة التى تميز رؤية أستاذ فى الإبداع والحياة نفسها ، ويستلزم القيام بمثل هذا التقييم امتلاك الناقد لميزان محدد من القيم وفلسفة الحياة . (١٧)

يتخذ مؤرخو الفن المحترفون فى غرب أوروبا وأمريكا – اليوم – أحياناً دور الناقد الحكمى، لتقييم الفنون المرئية باعتبار مدى تحقيقها للقيم الإنسانية ، وعندما يفعلون ذلك فإن الفن المعاصر غالباً ما يكون موضوع بحثهم . يتراوح نقدهم بين أقاصى غاية فى البعد عن بعضها البعض كاشفاً أن هناك زوايا عديدة متميزة فى الفن الحديث ، مثل تلك الزوايا الموجودة فى الفن الأبكر ، ويمكن التمثيل على هذه المساحة من التقييم بعمل اثنين من مؤرخى وناقدى الفن البارزين ، ففى جانب نجد الباحث البندقى المهم والمؤثر "سيدلماير" Hans Sedlmayr (ولد فى ١٨٩٦) الذى قلل من شأن الفن الحديث كله وبعنف ، ووجد فيه تدميراً لقيم ومعايير الإنسان الكاثوليكى ، وكما أطلق عليه "انبثاق اللاإنسانى " وأرجعه إلى "سيزان " كما فى عمله : "الفن فى أزمة ،

"المركز الضائع" Verlust der Mitte { Salzburg, 1948; Art in Crisis, THe Lost Center, Trans. Brian Battershaw, London, 1958). ولقد حافظ بثبات على أن الأعمال الفنية المهمة يجب أن تكافح فى سبيل تصوير الإنسان ومكانته فى كون الله المنظم . والعمل الذى يفشل فى خدمة هذه الحقيقة الدقيقة (وهى لسيدلماير اعتقاد) هو عمل غير مهم ومجرد شئ جمالى ، أو مصنوع ، (أنظر خصوصاً : المجموعة التى تضم اثنى عشرة مقالة كُتبت ما بين ١٩٤٧ و١٩٦١- Der Tod des lichtes, übergangene Perspekitven zur modernen Kunst {salzburg, 1964}[١٨] ، وعلى الجانب الآخر نجد الباحث والأستاذ الأمريكى "شابيرو [١٩]" Meyer Schapiro (ولد فى ١٩٠٤ الذى رأى أن أعمال التصوير والنحت فى قرننا تتميز بأنها "أكثر عمقاً فى تعبيرها عن الذات ، وأكثر حميمية وأهتماماً بالخبرات الخاصة " من فن القرن السابق ، وكشف أن الفنانين الحديثين قد حافظوا على "الروح الناقدة ، ومثاليات الإبداع ، والإخــلاص والثقة بالنفس والتى لاغنى عنها لاستمرار ثقافتنا" كما فى مقالته "الخاصة التحررية للطليعة " (The Liberation Quality of Avant-Garde," Art News, June 1957, pp. 36-42).

يقتصر المؤرخون المحترفون غالباً مجالات بحثهم على فن ما قبل الحديث ، وهم فى كتاباتهم لا يلزمون أنفسهم بمعيار الأخلاقيات ، أى أنهم يتجنبون الانغماس فى الآراء الأخلاقية ، وأى معايير أخلاقية تبدو متضمنة فى تقديرهم للفنون المرئية تكون متجذرة فى ما يعتبرونه ظروفاً تاريخية ذات صلة .

لا يعنى تقسيم النقد إلى ثلاثة أنواع أساسية (أشكال أخرى يمكن تحديدها) أن الناقد يتعامل مع الفنون ملتزماً بواحد فقط منها [٢٠] وكتاريخ الفن اليوم ، فإن النقد الحديث نشاط فكرى متعدد الجوانب والمستويات ويتطلب مرونة ، وتعمقاً ، وخيالاً ، وتتحكم المشكلة القائمة بنوع المعالجة ، ولا توجد هناك طريقة أو وجهة واحدة قابلة دائماً للتطبيق فى مجال بحثى ما ، يحمل المؤرخون والنقاد كذلك وجهات نظر مختلفة فى أوقات مختلفة ، ويمكنهم كذلك استعمال عدد من الوجهات المتوافقة والمتنوعة لبحث عمل منفرد أو مجموعة من ملتزماً الأعمال [٢١]

لقد جمع الكاتب الأمريكى غزيز الإنتاج "مومفورد Lewis Mumford (ولد فى ١٨٩٥) بين النقد التاريخى والحكمى فى دراساته العديدة ، والمؤثرة فى تاريخ الإنسان الاجتماعى والثقافى وبيئته مثل "عصى وحجارة : دراسة فى العمارة والحضارة

الأمريكية" (Sticks and Stones; A Study of Amercain Architecture and Civiliiza-
tion { New York, 1924; Dover paperbook); "والعقود البُنّية : دراسة فى فنون أمريكا
١٨٦٥ - ١٨٩٥ " (The Brown Decades: A Study of the Arts i Amercia, 1865-
1895 (New York, 1931); ، و"الجنوب معماريًا " (The South in Architecture New
York, 1941}) لقد توجه بفلسفته التى تكونت تحت تأثير كتابات "جيدز Patrick Geddes
و"سوليفان" Louis Sullivan إلى علاقة ذات معنى بين الابتكارات المادية والتقنية ،
والحضارة فى جهة ، والقيم الإنسانية فى الحيوية ، والحرية ، والتسامح فى جهة
أخرى ، وفى سلسلة كتاباته المتأخرة إنه "يرى أن يتعامل بطريقة كلية مع طبيعة
الإنسان ، وعمله ، وانعطافات حياته كما انكشفت فى التطورات الحاصلة فى الحضارة
الغربية المعاصرة . ترسم هذه الكتب - ويقصد - فلسفةً وتظهر تركيبًا وتقدم تصورًا
لنموذج جديد من الحياة استغرق قرنًا من الزمان على الأقل فى عملية تشكله ؛
"التقنيات والحضار Technics and Civilization {New York, c. 1938} "ثقافة المدن"
The Culture of Cities (New York, c.1938; ومصير الإنسان The Codnduct of Man
(New York, 1944) و" ممارسة الحياة " . The Conduct of Life (New York, 1951)

وفى عمل ناقد آخر غزير الإنتاج هو "ســـير هربرت ريد" Sir Herbert Read
(١٨٩٣ - ١٩٦٨{ وهــو كذلك فيلسوف ، وشاعر ، ومؤرخ فن ومحرر لمجلة
"بيرلنجتون "Burlington Magazine فى الفترة (١٩٣٣ - ١٩٣٩) } تظهر مرونة
وإنسيابية الفكر .

لم أتظاهر أبدًا بتقدير قيمة أعمال فنية معينة ، أو بترتيب فنانين فى طبقات
استحقاق ، هذا ليس تاريخيًا ، ولذا فأنا على وعى بالعلاقات وشديد الرغبة بتبين عودة
التقاليد ، ولست منظمًا بما فيه الكفاية لتقديم صورة كاملة العصر ولست واثقًا لتحديد
مدرسة أو تصنيف جيل . والطريقة التى استخدمتها يمكن أن تسمى فلسفية ، لأنها
إثبات للحكم القيمى ، وبدقة أكبر أعتقد أن الفن من بين أكثر عوامل أو وسائل تطور
الإنسان تميزًا وأهمية ، وأعتقد أن القدرة الجمالية هى السبب لأن يمتلك الإنسان وعيًا
، ثم الرقى بهذا الوعى ، إن الشكل ، وهو تنظيم متطور لعناصر وبدونه تبقى فى حالة
فوضى ، مُدْرَكٌ حسيًا . يحظر الشكل فى كل مهارة ، حيث إنها موهبة تكشف عنه
عمليًا ، والأهم من هذا المستوى الفسيولوجى والغريزى ، فإن أى تقدم فى التطور
الإنسانى كان دومًا معتمدًا على تحقيق قيم شكلية ، (فلسفة الفن الحديث {The Philos-
ophy of Modern Art, London, 1952, Meridian paperback, pp. ix-x }) .

كان "ريد" معجباً بعمل عالِم الجمال والمؤرخ الألماني "رونجر" Wilhelm Worring-er, مؤرخ الفن الفرنسي "فوسـيلون" Henri Focillon والفيلسوف الكانتي الجديد " كاسيرر " Ernst Cassirer ، والناقدين البريطانيين "فراي" Roger Fry, و"بل" Clive Bell ، وهو بهذا منغمس في تعددية معترف بها ، أو مجموعة من وجهات النظر والتي يصعب تصنيفها ، وعلاوة على ذلك كان بطلاً ومعززاً عظيماً لتصوير ونحت القرن العشرين (٢٢).

إن أنواع النقد الفني وتاريخ الفن تخترق وتكمل بعضها البعض ، وعلاقاتها واضحة ليس بسبب تشابك تطلعاتها وأهدافها فقط ، ولكن بسبب تأثرها ببعضها أيضاً ، ونظرياً على مؤرخ الفن أن يتولى أغراض كل أشكال النقد ، ولكن في التطبيق وعلى الأقل في القرن العشرين يميل إلى تاريخ الفن إلى أن يحدد نطاقه في النقد التاريخي . إن تجنب مؤرخ الفن الحديث للنقد الحكمي أو الإعادة إبداعي ، يمكن أن يفسر بتخوفه من نعته باللاعلمية ، يفسر كذلك بتخصصية مجاله وهي ، كما سنرى ، واحدة من خصائصه الحالية البارزة .

الفصل الثانى

محددات البحث التاريخى الفنى

يتأثر المؤرخ عند التفكير فى ، أو الكتابة عن ، الأعمال الفنية بوعى ، أو بلا وعى منه ، بعدد من المحددات . إنه لا يعمل بدون تطلعات ، ومفاهيم مسبقة ، وفرضيات . إن تدريبه ، ومعرفته وخبرته تهيىء له برنامجًا عقليًا ينطلق منه فى بحثه . وهو – كفرد – ظاهرة اجتماعية نتاج عصره وبيئته ، لذا بدلاً من أن يبحث الفنون المرئية فى فرا غ ، منعزلاً عن الظروف والعوامل الخارجية ، إنه مقود للزمن الذى ينتمى إليه وشاهد عليه، إنه لا يقف خارج بل داخل الجدول المتحرك لمسار التاريخ . إن كيفية تناوله للفنون من من ذلك الجدول تعتمد على مجرياته وانعطافاته ، وكذلك على موقعه بالنسبة للآخرين فى الجدول . وبينما هو يتحرك فى الجدول ، فإن الزوايا التى ينظر منها إلى الفنون تتغير باستمرار ، وتاريخ الفن الذى يكتبه يتغير ويكتسب دلائل جديدة . ويمكنه العودة ثانية إلى نقاط سابقة فى الجدول ، ويمكنه كذلك أن يزيد من سرعة السير ، وقد يجد نفسه غير قادر على أن يتحرك إلى أجزاء من الجدول لم تطرق من قبل بقدر أسرع مما يتيحه له جريان الجدول . ويمكنه أن يقدم الفن فى الحاضر ، وأن ينظر إلى الزمن الماضى فى محاولة إعادة بناء وضعه الأصلى ، ويمكنه كذلك بصعوبة تخيل مصيره فى المستقبل . تتحدد وجهاته بمدى تحضيره للرحلة ، وبالنقطة التى يقف عندها فى الجدول ، وفى الاتجاه الذى يتمكن أن يقرر النظر إليه .

إن مفهوم الباحث للتاريخ أحد أقوى المحددات فى الكتابة التاريخية الفنية ، وينبغى أن يمتلك وعيًا تاريخيًا إذا أراد أن يفكر ، ويتحدث ، ويكتب بذكاء عن الفنون المرئية . لقد تشكل تاريخ الفن بفعل فلسفة التاريخ ، وذلك من خلال فهم التقسيمات العامة للتاريخ ، وطبيعة الفترات التريخيج ، ومسببات التغير التاريخى . تساعد هذه الأمور مؤرخ الفن فى تحديد كيفية تنظيم وتصنيف وتفسير الأعمال الفنية . إن كل المعلومات التى يلاحظها ويدونها تكون لها مرجعية فى بعض الأنطباعات أو النظريات

التاريخية ويصل الأمر إلى أن إطلاق صفة "فريد" أو "أصيل" على عمل فنى يتضمن منطقياً تصنيفاً معداً سلفاً للزمان والمكان .

يمكن بالطبع أن نقدّر الأعمال الفنية المرئية - مثلها مثل مسرحيات "شكسبير" Shakespeare وسيمفونيات "بيتهوفن" Beethoven - ويمكن الاستمتاع بها بدون معرفة تاريخية . إنها أشياء مادية موجودة فى الحاضر ، ويمكن أن توحى بقيم ومعنى . إن معنًى وتواصلاً شخصياً مع الأعمال الفنية شىء ، وأن تحصل على فهمها كمنتجات من التراث الإنسانى شىء آخر مختلف . وباعتبار خبرة الإنسان مع الفن هناك فرق أساسى بين ما هو تاريخى وماض ، وما هو تاريخى وحاضر . يمكن أن يرى المشاهد الجاهل بالتاريخ فى تمثالٍ أمراً ما ، وهذا الأمر لا يعنى شيئاً إطلاقاً بالنسبة لنحّاته ، وبذا فإنه يمتلك معرفة محدودة جداً لما يشاهده . يجب بعد ذلك التفريق بين المعرفة والفهم الذى يمكن أن يفتقد كلياً . وإذا تطلق المشاهد الحديث لأن يفهم العمل ، عليه أن يكون قادراً على إجابة أسئلة متعلقة بذاك العمل مثل : من ؟ ماذا ؟ متى ؟ أين ؟ كيف ؟ لِمَ ؟ وعليه أن يتآلف مع الظروف التاريخية التى تحيط بالعمل وتوضحه . وباختصار عليه أن يعرف العمل ليس فقط بالنظر ولكن بالفهم الفكرى أيضاً : إنه يحتاج إلى تاريخ فن .

يوكد بعض المتشككين مثل "كروتشة" وتابعيه بأنه لا يوجد تاريخ فن ، بل يوجد فنانون يبدعون . ويقف وراء وجهة النظر هذه اعتقاد بالفردية المتطرفة وافتراض بأن الفنانين - وبالتأكيد كل الأشخاص خلال التاريخ - كائنات حية منعزلة ومنفصلة تماماً عن الظروف المكانية والزمانية . إن كل عمل فنى ، وفقاً لوجهة النظر هذه ، هو شىء منفرد يدْرَك فى فراغ إبداعى ، يستبعد المكان والزمان كمسببات للحقيقة ، حيث يفترض عدم وجود المجتمع . ومحصلة مثل هذه الفردية المفرطة فوضى تاريخية ، وهى وضع يتسم بعدم التواصل مع أو فهم منتجات التاريخ الإنسان ى . هذا المفهوم للتاريخ - ضدية التاريخ - لا يشكل لمؤرخ الفن فرضية يمكن الدفاع عنها ، حيث إنها تفشل فى إعادة النظام للفوضى ، وتدع إبرداعات الإنسان هائمة " فى تقلب غير متواصل لا معنى له " .

على مؤرخ الفن أن يعالج العمل الفنى كوثيقة تاريخية ، مع اعتباره بالطبع عملاً فنياً كما يذكرنا باحث معاصر :

.... الأعمال الفنية مثل منتجات الإنسان اليدوية والخيالية الأخرى هى وثائق تاريخية ، وعليه قُصِد منها أن تعكس الزمان والمكان ، والمجتمع الذى أنتجت فيه .... وعلى أى حال يجب أن لا يغيب عن الذهن أنه بالاستفادة من الاعمال الفنية بهذه الطريقة نحن نتعامل معها من وجهة نظر محدودة وثانوية ؛ لأنه من الواضح أن الفنان لا يقصد أساسًا إلى إنتاج وثيقة تاريخية ، ولكنه يقصد التعبير عن شيء يشعر بأن أفضل شكل لهذا التعبير سيكون من خلال وسيطه الفنى . ويعتمد الجزء الأكبر من أهمية عمله على أصالة ما يود قوله . تساهم هذه الثنائية للعمل الفني – أهميته كوثيقة تاريخية من جهة وأهميته الفنية الأساسية من جهة أخرى - فى تذكيرنا بأن الفنان ، مثل أى إنسان آخر ، مرتبط بدرجة كبيرة بالتاريخ ، ويمكن فى الوقت نفسه أن تساعد هذه الثنائية فى تحديد مسار التاريخ بواسطة ما يعبر عنه الفنان فى عمله . وباختصار بأن الأعمال الفنية هى السبب والنتيجة للتاريخ (« إجبرت » : تأثيرات أجنبية فى الفن الأمريكى (Donald d. Egbert, "Foreign Ingluences in Americlan Art, " Foreign Ingluences in American Life; Essays and critical Bilbliographies, ed. David F. Bowers, Princeton, 1944, p. 99)}.

يقْبَل مؤرخو الفن بيسر الفنون المرئية كأعمال فنية ، ولكنهم لا يشيرون إلى الجمالية المتفردة لأعمال معينة ، ويتجاهلون الأسئلة الحاسمة عن أسسها الأسلوبية وموقعها الذى تحتله فى مجرى التاريخ . إن النظرة المتطرفة للجمالية المتفردة غير تاريخية ، إنها التقرير وليس التفسير ، وتعمد مؤرخو الفن أن يفسروا لا أن يقرروا . وبينما هم على وعى بتفاعل مع الخصائص المتميزة والمثيرة لأعمال فنية بعينها ، إنهم يعاملون هذه المعلومات الأساسية كمنتجات للتاريخ الإنسانى موجودة فى الزمان والمكان . إنهم يعالجون الفنون المرئية ضمن إطار فرضية عن طبيعة التاريخ قد تتوافق نتائجهم مع مفهوم تاريخى عام وبذ تعاضده وتثريه ، أو قد تسبب تغيراً مهماً أو حتى أساسيًا فى المفهوم العام ، وبذا تلقى ضوءاً جديداً على ما كان معروفًا من قبل . ولكن لا يهدف الباحث إلى أن يستعمل الفن كوسيلة لدعم أو هدم بعض الفرضيات التاريخية. إن نقطة انطلاقه هى الفن ، وليس بعض فلسفة التاريخ ، وبالرغم من ذلك ، إن تقصيه متأثر – ومنقاد بالضرورة – بوعى أو لا وعى عنه ، بتلك الفلسفة .

إن مفهوم طبيعة الزمن وتغيره جانب حيوى فى فلسفة الباحث (٢٣) وهذا أمر فى غاية الضرورة ، لأنه يعيد النظام والمعنى لذلك الكم ، ويمنحه شكلاً وييسر الحصول على فهم ومعرفة أفضل بتلك الأعمال . ينبغى أن يرتِّب ويصنِّف الكم الكبيرة من الأعمال الفنية وفقًا لفترات زمنية ، ومناطق جغرافية . يقوم المؤرخ - وبعد أن يجمع مادته التى يعتبرها ذات صلة بمجال بحثه - بتنظيم الأعمال التى يدرسها وفقًا لتصنيف زمانى وآخر مكانى . وهنا يمكن إثبات نقطة ألا وهى أن البحث التاريخى ذا المعنى يحدد كلاً من التصنيفين . إن ما نحصل عليه بتحديد صورة بأنها أنتجت فى القرن السادس عشر أو فى بدايته ، أو حتى فى العام ١٥١٠ ضئيلُ القيمة إن لم يحدد مكان إنتاجها ؛ لأن لوحةً أنتجت فى ذلك الوقت فى روما تختلف بشكل كبير عن واحدة أنتجت فى كولون ، أو انتوريب ، أو موسكو .

يهتم مؤرخ الفن بالفترات الزمنية ، وتتابعها وليس بفترة واحدة منعزلة لأنه غالباً يحلل ويفسر مجموعة من الأعمال أو عملاً واحداً من خلال أعمال أنتجت فى أوقات أخرى . إذا كان نقطة انطلاقه من عمل نحتى إيطالى من أوائل القرن السادس عشر ، فإنه سيبحث أيضًا صوراً وحتى بنايات من نفس المنطقة والزمان . ولكى يعيد بناء السياق التاريخى الأصلى الكامل للعمل يمكن أن يجد أنه من الذكاء أن يبحث أعمال فى وسائط متعددة ، ومن فترة أبكر بكثير من العمل موضوع الدرس . وعلى سبيل المثال ، قد يستلزم فهمٌ كاملٌ لأصول وإبداع تمثال داوود العظيم فى فلورنس "**لمايكل انجلو**" ضرورة دراسة النحت وأعمال فنية أخرى عظيمة نفذت فى روما القديمة ، كما هو واضح فى كتاب «سايمور» Charles Seymour الأخير : « داؤود مايكلانجلو : بحث عن الشخصية » .Michelangelo's David; A Search for identity (Pittsburgh, 1967)

تقسيم التواريخ العامة للفن الغربى عادةً إلى أربعة أقسام أو فترات : القديم ، والعصور الوسطى ، وعصر النهضة ، والفترة الحديثة (٢٤) . ويقسم كل منها بدوره إلى أطوار أقصر . وعلى سبيل المثال ، النهضة لفظ يطلق عادةً ، وليس دومًا على الفترة من حوالى ١٣٠٠ إلى حوالى ١٦٠٠ ، ويقسم من قبل مؤرخى الفن إلى أطوار ويطلق عليها النهضة المبكر ، أوج النهضة ، النهجية ، والنهضة المتأخر (٢٥) . بينما نجد أن الفتراتِ العامةَ الأربع وسائلُ ميكانيكية مريحة ، وتنظيم بدون أهمية جوهرية ، فإن

التقسيمات الأصغر قد أسست بناء على جوانب من التاريخ الإنساني ذات صلة ما، ومن بينها سياسي ، كنسي ، اجتماعي ، أدبي ، وتاريخ فني . وعندما يتحدث مؤرخو الفن عن فن هذا القرن أو الجيل أو العقد أو ذاك فإنهم يتسخدمون ألفاظًا تفسيرية تقويمية وليست مرتبطة بالزمان فقط [٢٦] ، إن تحديد إنتماء عمل للنهضة الإيطالية يكشف عن كم من المعلومات عن العمل ، ويدلي بأشياء عديدة لمختلف مؤرخي الفن . وتحديد العمل بدقة أكبر كعمل من أوج النهضة من مدينة روما يقول شيئًا أعظم عنه ، مضفيًا عليه تخصيص تاريخ فني لا تستطيع نسبته الأكثر عمومية أن تفصح عنه.

لا يوجد اختلاف كبير على الارتباطات الزمنية للمسميات التي تحدد فترات شائعة في التاريخ الحديث للفن . وتحمل هذه المسميات ارتباطات أخرى ، ولكن عليها بعض التحفظات وعلى سبيل المثال كملة **باروك** ، وهو في الأســـاس لفـظ ازدرائي يعني : فوضى ، وعديم الحس ، أو الذوق السيىء يدل اليوم ليس على الفترة التاريخية من نهاية القرن السادس عشر إلى العقد الثاني من القرن الثامن عشر فحسب (ومن المهم معرفة أنه حتى هذه الحدود مختلف عليها) ولكن أيضًا على الأسلوب في الفنون المرئية وغيرها من الفنون التي تعود إلى تلك الفترة ، وحتى إنه يدل على الخصائص الجمالية الظاهرية في فن فترات تاريخية أخرى [٢٧] . وعندما يستخدم مؤرخو الفن لفظ باروك للدلالة على أسلوب الفنون المرئية من حوالي ١٥٨٠ أو ١٦٠٠ إلى حـالي ١٧٢٥ أو ١٧٥٠ لا يعنون بأنه لم تظهر أساليب أخرى في نفس الزمان والمكان . ولأنهم يميلون إلى إيجاد اختلافات أكثر من التشابهات في فن « كارافاجيو » Caravaggio ، « روبنز » Rubens « رمبرانت » Rembrandt ، « بوسان » Poussin ، و « فيلاسكويز » Velazquea ، على سبيل المثال ، سيختلفون في تطبيق المسمى على كل أعمالهم أو أنهم يتفقون على عدد من الخصائص ذات الدلالة وتشترك بها تلك الأعمال . ويمكن أن يتمسك مؤرخو الفن بالافتراض القائل بوجود أساليب مختلفة في آن واحد ، وذلك من خلال الإشارة إلى أعمال فنانين آخرين ، وربما شخصيات فنية معاصرة ، ولكنها أقل أهمية ، ولا تحمل شيئًا تشارك به أعمال الأساتذة . ويمكنهم حتى الكشف عن أساليب مختلفة لأعمال في وسائط مختلفة باعتبار تصوير الشمال في القرن السابع عشر – وليس العمارة مثلاً – فنًا باروكيًا .

من الممتع التنويه بأن اعتراف مؤرخي الفن لتزامن أساليب متعددة قد نتج عن وعيهم بتطورات فن القرن العشرين ، إن استعمال لفظ باروك في التاريخ الحديث للفن يتضمن عادة اللاتجانس أكثر من التجانس في الإنتاج الفني في فترة ما . يعترف مؤرخو الفن بأن أسلوب الباروك يشكف عن نفسه بدرجات متفاوتج من الوضوح في أعمال مختلفة ، ولا تحقق إحداها تماماً المتطلبات المثالية لما يسمى بفن الباروك ولكن طالما يجدون توافقًا أكثر من الاختلاف في الخصائص الجمالية لفن تلك الفترة ، فإن مفهوم أسلوب الباروك يخدم كأداة لا غنى عنها في البحث .

وهناك استعمال آخر للفًظ ، حيث يطلبق على المنتجات الفنية التي أُنتجت في فترات تاريخية مختلفة . وكقاعدة إن لفظ باروك في هذا السياق له عمومية وتجريدة أكبر . يمكن أن يستخدمه مؤرخو الفن في هذه الحالة لتعيين خصائص مثل ثقل الأشكال ، وأنسياب ضربات الفرشاة ، واستحضار الانفعال والتي يحددونها في بعض التصوير والنحت الأغريقي الهيلينستي ، والتصوير الروماني ، وأعمال « سيزان » في الستينيات من القرن التاسع عشر ، وفي الفن الأوروبي في القرن السابع عشر . ولقد نتج عن استعمال اللفظ في الماضي خلط أكثر من الإيضاح ، وهي كذلك أقل أستعمالاً في المجال اليوم من ألفاظ أخرى مبنية على فترات فنية وتاريخية .

إن أغلب المسيمات التي يستعملها مؤرخو الفن لوصف وحدات زمنية ، هي مسميات مستقاة من مجالات إنسانية أخرى (٢٨) . فلقد أُخذت التصنيفات المعروفة بكلاسيكي جديد ، رومانسي ، وواقعي ، من تاريخ الأدب ، وأُخذ الإصلاحُ من تاريخ الكنيسة ، وأُخذ طراز لويس الخامس عشر Louis XV وطراز الأمريكي المستعمري من التاريخ السياسي ، وأما النهجية ، والانطباعية ، والوحشية فقد أُخذت من النقد الفني . إن غزارة مصادر تلك المسميات يمكن أن تسبب اضطراباً وتقود إلى فرا غ وانطباعات مضللة عن فن الفترات المصنفة ، ولذا فإن معانيها يجب أن تحدد بوضوح في كل حالة. ويجب التأكيد علي مثل هذه المسميات في ذاتها ليست متسقة ، أو معبرة عما تسميه .

يفضل للباحثين بغرض الإيضاح والتوصيل الاتفاقُ على مسمى واحد لفترة تاريخية بالرغم من أنها قد تكون شاملة لاتجاهات وتعبيرات متعددة . لقد أخذ عدد كبير من الأعمال في مختلف الوسائط ، بعد عام ١٧٦٠ تقريبًا ، في إظهار توجهات

آثارية واستعادية من الأوابد ، والتاريخ ، والديانة الإغريقية والرومانية القديمة . ارتبطت بتلك الأعمال ، فى الماضى ، مسمياتٌ مثل الكلاسيكية الجديدة ، والرومانسية، والكلاسيكية ، والكنيسة و " الفن حول ١٨٠٠ " (٢٩) ، وكلها لا تسبغ بشكل كاف طبيعتها التاريخية . وحلاً لمشكلة حصلت بسبب تعدد تلك المسميات قدم « روز نبلُم » Robert Rosenblum (ولد فى ١٩٢٧) مساهمته فى كتاب « التحول فى أواخر القرن الثامن عشر Transformations in Late Eighteenth Century Art, Princeton, 1967, ، وهو مجموعة من المقالات المثيرة ، ويشكل إنجازًا مهمًا فى البحث المعاصر . إنه يشمل كل الاستيحاءات التاريخية ومن ضمنها الكلاسيكية الجديدة . استخدم « روزنبلم » مفهوم التاريخية الواسع ، والذى استنبطه من دراسة التاريخ الثقافى (تشكل الفنون المرئية أحد أهم مظاهره) وهو موجود فى أبحاث تاريخية ألمانية عديدة (٣٠) . وفيما بعد تجنب الاضطراب الناشىء من استعمال مسميات ، مثل : رومانسى ، وكلاسيكى ، وفى نفس الوقت أكد الخصائص الأهم فى فن تلك الفترة .

ومهما بدا هذا التناول مغريًا ، فإن المؤرخين المحدثين نادراً ما يفسرون الفنون المرئية بإرجاعها مباشرة لخلاصات مؤاخى الفنون الأخرى مثل الأدب والموسيقا ، والراسخ اليوم أن الفنون المتعددة نادراً ما تسير فى مسارات متشابهة أو متوازية أو تتقدم بنفس المعدل وعندما يستطيع مؤرخ الفن كشف تناظر بين الفنون ومعرفة أغراضها يمْكنه أن يؤكد على العلاقات المتبادلة بين تلك الفنون بطريقة تاريخية محملة بالبررات المنيرة (٣١) . ومن المؤكد أن هناك فترات فى تاريخ الإنسانية كانت فيها بعض الفنون متصلة ببعضها البعض ، وتوضح هذه النقطة المقالات التى يتضمنها هذا الكتاب ، وقام بها كروثايمر Krautheimer وبانوفسكى panofsky عن استيحاء القديم من قبل إنسان العصر الوسيط والنهضة ولكن الفترات التى تفحّصها هذان الباحثان محددة بدقة ، وتقف كحالات خاصة فى مجرى التاريخ الثقافى .

لم تعد مشاكل التصنيف ملحة فى تاريخ الفن اليوم كما كانت مع الجيل السابق ما عدا استثناء مهم هو النهجية (٣٢) ، وهناك محدد أخر أكثر أهمية فى البحث التاريخ الفنى ، هو مشكلة التغير التاريخى أو الأسلوبى . يتبع الباحث فى ربط الأعمال مع بعضها البعض انطباعًا أو تصوراً عن انبثاق التغير وتطوره . تعزز عدد من هذه التصورات فى التاريخ الفنى فى القرن العشرين بشكل واضح واستمر عدد كبير منها

فى الازدهار حتى الآن (٣٣) . ولأن هذه المشكلة قد اعتبرت من قبل عدد كبير من المتخصصين المتميزين قضية مركزية فى مجالهم سيتم تناولها فى الصفحات التالية مطولاً .

إننى متردد فى تقبل فكرة أن مفهوم التطور قد سيطر على معظم التاريخ الحديث للفن . تعود فلسفة التاريخ هذه فى أصلها إلى أرسطو ، ولقد نظِّمت بدقة علمية للمرة الأولى من قبل « سبنسر » Herbert Spencer و « داروين » Charles Darwin . ولقد أسس المفهوم الحديث للتطور على وجهات نظرهما فى جزء كبير من غرب أوروبا (خارج ألمانيا وروسيا) . بناء على فلسفة « أرسطو » فى الطبيعة والثقافة إنه يمكن تصنيف المخلوقات الحية فى طبقات وأنواع وفقًا لنظام متسلسل من البسيط إلى الأكثر تعقيداً . ولقد فهم التطور على أنه « عملية غائية فى الزمن موجهة نحو هدف واحد فقط ومحدد سلفًا بشكل جازم » (٣٤) . وفكرة أن الفن وجوانب الثقافة الأخرى أيضًا قد تطورت من أشكال بسيطة إلى معقدة ، وهى كذلك فى الأساس تعود إلى « أرسطو » . وشاعت وجهات النظر هذه أثناء العصور الوسطى والنهضة ، ولكنها فحصت بانتظام لأول مرة فقط فى أواخر القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر ، ويعود هذا غالباً إلى عودة الاهتمام بعلم الأحياء .

وقد وضع « هيجل » Hegel فى الواقع أول إعادة صياغة مهمة لمفهوم التطور والذى أثر بعمق على الفكر فى ألمانيا وروسيا . ولكن المفهوم الداروينى هو الذى انتشر فى العالم الناطق بالإنكليزية . وفى كتابه « أصل الأنواع » Prigins of Species قال « داروين » بأن كل أشكال الحياة هى استمرار تطورى ، وكل الحياة هى عملية واحدة بها تولد الأشكال وتكبر ثم تموت . ولقد انطلق بشكل حاسم منظرة « أرسطو » بإدخاله عامل الزمن لتتابع الأشكال . ويرى داروين بأن العلاقة بين شكل من نوع ما وشكل من نوع آخر ، هى زمنية ، ولكنها عند أتباع « أرسطو » هى البداية . وسمى داروين الأساس الميكانيكى الذى يحدث بسببه التطور « الاختيار الطبيعى » وهى عملية تشبه الاختيار المصطنع الذى يمارس فى تربية الحيوانات المنزلية . مؤمنًا بأن كل الأنواع تنتج فى الأساس من كائن عوى مشترك ، ورأى داروين بأنها تتطور تدريجيًا من خلال التنوع والاختيار الطبيعى : « ... كل أشكال الحياة تصنع مجتمعة نظامًا واحدًا كبيراً لأنها كلها متصلة فى النشوء . » .

لقد تركت الداروينية بالطبع أثرًا عميقًا ليس فى دراسة الأحياء فحسب ، ولكن فى الفكر التـاريخى أيضـًا بما فى ذلك تاريخ الفن وتاريخ جـوانب أخـرى من الثـقـافـة الإنسانية . بدأ مؤرخو القرن التاسع عشر ونظريات دارون أمامهم باعتبار مادتهم الخام متدرجة وأن بإمكانهم استعمال التطور كلفظ عام للدلالة على التدرج التاريخى والطبيعى [٣٥] . وتضمنت الداروينية ، علاوة على ذلك ، التحول فى التأكيد من الفردى إلى الجماعة أو النوع . وبسبب الصفة الميكانيكية للفرضية فإنه قد تم تجاهل القدرة والقصد الفردى فى سبيل العملية التطورية للجماعة .

بدأ مؤرخو الفن يتصورون تحت تأثير الدراونية مجموعات الأعمال الفنية بشكل توالٍ خطى مستمر يسير خطوة بعد خطوة بتدرج بطىء وواضح ، وعلى سبيل المثال يسير من الأبسط إلى الأكثر تعقيداً ، أو نُظِر إليه كمعادل لمفهوم الزمن من الأبكر حتى الأكثـر قربًا من اللحظة الحـاضـرة . ولقد عـالجـوا – بقـبـول مـبـدأ التطور التـدريجى والاستمرار الخطى – الأعمالَ الفنية منفردة من خلال مواقعها فى التوالى الزمنى ، وكان بإمكانهم شـرح علاقـاتـها مـع التـوالى تاريخـيًا (وكـذلك أسلوبيًـا) بإرجـاعـهـا للتحولات التى حصلت فى التنويعات البسيطة ، وكـذلك فـى التـعـديلات التـدريجـيـة فى التـوالى . وكانت الداروينيـة رائعة لمؤرخ الفن وبدت ميسرة لعمله ، وما زالت تبدو للبعض حتى الآن أنها تقوم بهذا التيسير تماماً .

شكَّل المنظِّر والمعمارى الألمانى « سيمبر **Gottfried Semper** » (١٨٠٣ – ٧٩) [٣٦] واحداً من أقدم التناظرات التاريخفنية مع التفكير الداروِنى . وناقـش فى كتـابه **Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, 3 vols, (Munich, 1840-63)** أصــــــول الفــن « متتبعًا بالتفصيل القانون والنظام الظاهرين فى عملية إبداع وإحكام الظاهرة الفنية ، ... مستنتجًا مبادىء عامة ، وهى الأساسيات لنظرية الفن التجريبية وذلك من المعلومات الأولية المكتشفة " (السابق ، i - vi) . رأى « سيمبر » ، الذى قرأ كتاب « دارون » : « أصل الأنواع » فور صدوره ، بأن الفن كائن حيوى وتاريخ الفن عملية تطورية خطية مستمرة ترجع إلى الماضى البدائى البعيد ، وأن الفن ينبثق من الطبيعة الخاصة للمادة ، ومن طبيعة أدوات وطرق الإنتاج ، ومن طبيعة الوظيفة التى يقوم بها العمل الفنى . ولقد كانت المواد هى الأساسى لوجهته النقدية ، ويمكن تفسير التغيرات فى الفن وفقًا لطبيعة المادة والابتكارات التقـنية الحاصلـة بها . إن طريـقـة

« سيمبر » تجريبية عضوية ومقارنة . ويبدو أنه قد نقل للتطور الفنى من مفهوم الداروِنية التطورية حتى مبدأ اقتصاد الطبيعة والذى يقول بأن الطبيعة تعمل على تنوع نماذج أساسية قليلة فقط وتحورها وتقيد تشكيلها فى تتابع زمنى مستمر . واستبعد « سيمبر » إمكانية حصول تغيرات مهمة وحادة ومفاجئة فى مسار تطور الفن ما عدا تلك التى تحدث فى بدايته .

مثل هذا الملخص ليس عادلاً فى تبيان كل فكر « سيمبر » ولكن يؤمل منه أن يبرز بعضًا من أهم أفكاره ، ومع أن « سيمبر » قد مال إلى تقليص الفن كنتيجة لقوى طبيعية وميكانيكية خالصة ، فإن ماديته الجمالية وطريقته قد أثرت على عدد من الفلاسفة والمعماريين المهمين فى أوروبا ، ويبدو أنه كان الأول الذى ينقل الفكر الداروِنى إلى تاريخ الفن .

وضع الباحث الفيينى والمعلم الفذ ذو التأثير الكبير « ريغال » Alois Riegl (١٨٥٨ - ١٩٠٥) نظرية لتطور الفن مختلفة كثيراً عن نظرية « سيمبر » ، فلقد رأى « ريغال » الفترات التى درسها كعملية تطورية وتقدمية محكومة بقوى القانون الطبيعى . وكان أول مؤرخ فن ينبذ وجهة النظر المبدئية الراسخة منذ « وينكلمان » Winckelmann والتى تقول بأن المجرى التاريخى للفن موسوم بأطوار عديدة من الانحدار والاضمحلال . وبإلقاء الضوء على « العصور المظلمة » أحدث « ريغال » ثورة فى مفهوم فن الفترات التاريخية من خلال تقصيه العميق فى المنسوجات القديمة ، (Stilfragen {Berlin, 1893}) ، الفن الإغريقى الرومانى ، فن آخر القديم ، وفن العصور الوسطى المبكر (Die spätromische Kunst-Industrie {Vienna, 1901}) (Die Entstehung der Barock Kunst in Rom {Vienna, 1908}) ووصل إلى أن التطور الفنى فى فترة ما هو داخلى ومستقل ، وعملية تقدمية عضوية ، وهى أساسًا غير متأثرة بعوامل خارجية مثل الوظيفة ، والمناخ ، والابتكارات المادية والتقنية ، والقوى الاجتماعية والثقافية . وبمعارضته للبحث الذى سبقه ، اعتبر بأن التحولات من الفن المصرى والشرق أوسطى إلى الفن الإغريقى ، ومن الفن الإغريقى الرومانى إلى فن آخر القديم والفن المسيحى المبكر تقدماً تطورياً فذًا وحتى أنه نتج عن الضرورة . وضع « ريغال » بسبب الإمكانات الأسلوبية المفتوحة للفنانين تصنيفين متضادين وسماهما « لمسى » و « بصرى » ووصف الأسلوب فى فترة بالتطور من اللمسى إلى البصرى (٣٧) .

لاحظ « ريغال » بعض الصلات الأسلوبية فى الأشكال الفنية من فترات مختلفة ، مع أنها سردت باختصار فى كتاباته ، (على سبيل المثال : أوجد صلة بين فن البروتريه الإمبراطورى الرومانى ومثيله الشمال الأوروبى الباروكى) وربطهما بما سماه « القانون الأعلى » أو المبدأ العام الذى يحكم هاتين الفترتين . وبهذه الطريقة أمكن تطبيق تصنيفيه المتضادين لفترة ما محددة على فترة أكثر امتداداً فى التاريخ الغربى .

لقد وصف التطور الفنى فى فترة من خلال ربطه بمفهوم كان موضوع سجال ألا وهو مفهوم Kunstwollen ، وهو فعل (كما بيّن « باخ » Pacht يبغى به « ريغال » أن يحدد الرغبة أو الدافع عند الفنان « أو فترة بها مجموعة من الفنانين ») لمواجهة وحل مشاكل فنية (٣٨) . لقد أدخل هذا المفهوم الجدلى معارضاً الرأى السائد لسيمبر وأتباعه والذى يقول بأن الأساليب تتغير بسبب الابتكارات الحاصلة فى المواد والتقنيات :

> « على النقيض من هذا المفهوم الميكانيكى لشخصية العمل الفنى ، لقد دافعتُ عن ... مفهوم الغائية ويتميز فى العمل الفنى نتيجة الـ Kunstwollen المحدد والمقصود والذى ربح معركته مع الفائدة ، والمادة الخام ، والتقنية . وتفتقد العوامل الثلاثة – هذه – الدور الإبداعى الإيجابى الذى حملها إياه « سيمبر » فى نظريته ، وبالمقابل فإن لها دوراً سلبياً هادماً لأنها عبارة عن عوامل تثبيط للإنتاج » .
>
> (Die spötrömische Kunst - Industrie, Vienna, 1901, p. 5)

وبذلك انتقل الاهتمام من الأخذ بالعوامل الخارجية إلى نشاط الفنان الإبداعى ، وهو تحوُّل فى تاريخ الفن ونوعٌ من المقدمة البحثية نعمل « بيكاسو » فتيات أڤينون Demoiselles d'Avignon ، ١٩٠٧ . بالرغم من أن مفهومه لـ Kunsrwollen يفتقد ألفاظاً دقيقة الدلالة وأنه علم نفس عتيق وغير مناسب – مفترضاً بأن الفنانين دوماً يقدمون ما يدرون ، استطاع « ريغال » التلميح إلى أنه يمكن للأستاذ أن يبتكر ما يريد وبغض النظر عن القدرة أو الظروف البيئية ، مما أثار عاصفة من الجدل .

ولقد شغلت هذه الأفكار عقول بعض أكبر مؤرخى الفن ، ولكنها أصبحت الآن مهملة تماماً (٣٩) . ولكن الرفض الذى جوبه به مفهوم الـ Kunstwollen

أو مصطلحاته العلمية ، أو حتى حتميته الشبيهة بالهيجلية (تعـود إلى « هيجـل » Hegel) والسبنجلرية الأولى (تعود إلى « سبنجلر » Spengler) لم يضعف البحث الذى قام به وارتبط بتحليل شديد التبصر للبناء التنظيمى للفن القديم المتأخر ، ولفن العصور الوسطى المبكر ، ولفن الباروك خصوصًا فى القرن السابع عشر ، وكما هو واضح فى اختياره فى دراسته الفذة لمجموعة بروتريهات شمال أوروبية ، والتى تظهر لأول مـرة فى ترجمة إنكليزية فى هذا الكتاب ، أن علم « ريغال » ينتمى بوضوح للقرن العشرين . إنه لم يقدم تحليلاً تفصيليًا للقيم الشكلية والرمزية فى العمل الفنى فحسب ، ولكن فحصًا للعلاقة بين العمل والمشاهد ، وحتى بين العمل وجوانب من التاريخ الاجتماعى أيضًا . إن محاضراته ومنشوراته قد تركت تأثيرًا عميقًا على عدد كبير من الباحثين الأوروبيين ومن ضمـنـهم « دفـوراك » Max Dvořák ، و « رنجـر » Wilhelm Worringer و« إيجـر » Hermann Egger ، و « تـيتـز » Hans Tietze ، و « فـرانكـل » Paul Frankl، و« سيدلماير » Hans Sedlmayr ، و « ينبيرغ » Guidi von Kaschnitz Weinberg وبقدر ما حتى على « فوسيلون » Henri Focillon . ولقد حاول كل منهم أن يطور ويثرى جوانب من توجه « ريغال » الطموح فى الفنون المرئية (٤٠) .

مارس باحث آخر مـهم طـريـقـة بحـث تطـورية فى تـاريخ الـفـن . لقد عُيّـن « سـتـرزيقـوفسكى » Josef Strzygowski (١٨٢ – ١٩٤١) ، وهو تشـيكى بالولادة ، أستاذًا فى معهد تاريخ الفن فى جامعة ڤيينا فى ١٩١٠ ، ولقد أثر بعمق فى المجال من خلال تدريسه وكتاباته التى تعد بالمئات من المقالات واسعة الانتشار فى دراسة الفن المسيحى المبكر . اعتبر المتخصصون قبل « سترزيقوفسكى » مدينة روما ومقابرها المحفورة المشهورة مكان ولادة الفن المسيحى ، وهو توجه اتضح فى كتابات « ريغال » نفسه (٤١) ، فاجأ « سترزيقوفسكى » زملاءه بنشر Orient oder Rom ? فى عام ١٩٠١ وهو أول عمل جاد لباحث أوروبى يشير إلى أن المقاطعات الشرقية من الإمبراطورية الرومانية – وليست روما المدينة الخالدة – هى مصدر الخصائص الشكلية والمعنوية لعديد من الأوابد الفنية المسيحية المبكرة (٤٢) . لقد نظر إلى مشكلة أصول وتطورات الفن القديم المتأخر ، والمسيحى المبكر ، والبيزنطى فى ذلك الكتاب برؤية جديدة ودرس آثار تلك الفترة بالتفصيل .

نقل « سترزيقوفسكى » – بالوقوف على الدور الرئيسى للتعاليم المسيحية فى إعادة تشكيل التوجهات والمعتقدات الإغريقرومانية – الاهتمامَ من روما إلى الشرق الأوسط القديم . وبالرجوع إلى أعمال بعينها فى مختلف الوسائط – آثار ، كان قد درسها مباشرة منذ ١٨٨٩ أثناء رحلاته إلى اليونان ، وآسيا الصغرى ، أرمينيا وروسيا – حدد خطوة بعد أخرى « العملية النشوئية » لتطور الفن خلال الألفية الميلادية الأولى . لقد تابع ووسع وجهات نظره بجلد لا يلين فى الدرسات اللاحقة والتى تناولت عمارة آسيا الصغرى (Kleinasien : ein Neuland der Kunstgeschichte {Leipzig, 1903}) الواجهة المحفورة لقصر المشتى فى الأردن ("Mschatta, Kunstw senschaftliche Untersachung, " Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen xxv {1904} m pp. 225-373' وكان « سترزيقوفسكى » فعالاً فى نقل الواجهة إلى مكانها الحالى فى متحف الدولة ببرلين) ، الفن القبطى ,(Koptische Kunst {Vienna, 1904} الفن والعمارة لبلاد ما بين النهرين المسيحية والمسلمة (Amida { Heidelberg, 1910} ، وعمارة أرمينيا (Die Baukunst der Armenier und Europa, 2 vols. {Vienn 1918} . وبالرغم من اعتماد هذه الدراسة على عمل الباحثين الأرمنيين إلا أنها تبقى أكثر أعماله إثارة للإعجاب) لقد وضع الأساس فى كتاباته لما سماه « حقائق التطور » عن طريق التحليل الأسلوبى المفصل والمقارنة بين أعمال معينة . وبعد ذلك كتب : « ينبغى على تاريخ الفن أن يعمل متحرراً من مجرد الدراسة المقارنة للأعمال ويجب أن يركز على العمل الفنى وقيمه بشكل مطلق وتطورى وبذا يجد طرقه الخاصة » (٤٣) . ولقد قلل من مكانة ما سماها بـ "الطرق الزائفة » مثل المعتمدة على فقه اللغة التاريخى، والتاريخية ، ودراسة النقوش القديمة ، والفلسفة والجمالية ، وهلى الطرق التى طالما اعتمدت عليها مدرسة ڤيينا فى تاريخ الفن . وبذا وضع تفريقاً جوهرياً بين طريقته فى التناول وطرق غيره من مؤرخى الفن مثل « ريغال » و « دفوراك » ، ونتج عن هذا أن ڤيينا تمتلك الآن مدرستين فى تاريخ الفن .

بقى علم « سترزيقوفسكى » منذ نهاية الحرب الأولى وحتى وفاته أثناء الحرب العالمية الثانية خصباً ومتقداً كما كان من قبل ، ولكن أفسدته الأيدولوچيات العنصرية المصاحبة للاجتماعية الألمانية (٤٤) . وبعد أن عرف ما اعتبره وشائج شكلية متقاربة بين ، على سبيل المثال الوحدات الزخرفية على البرونز الصينى وتلك الزخارف المحفورة من الشرق الأوسط (ملحوظة نشرها فى ١٩٠٤) ، أشار إلى

شمال إيران كمركز حساس ونشط انتشرت منه تلك التيارات الفنية إلى الشرق الأوسط ، وبحثًا عن أصول "التعبيرات الخالصة" في فن الآريانز غير المتحضرين بدأ مطاردة الإوز البرى والتى انتهت به في مكان ما بين أوكسوس والصين . وأجبره هذا البحث على أن يسلم بأعمال معينة وحركات فنية وجدت ذات يوم مثل **"Hvarenah Landschaft"** والفن المازدى واللتين لم يعثر على أى دليل مادى منهما . كان واعيًا بتلك الصعوبات ، وحتى إنه صرح : «الأكثر أهمية ربما هو رفضى لوجهة النظر القديمة التى تقول بأنه يمكن الاعتماد على الآثار الباقية في سبيل نتائج حاسمة ، سواء بذاتها أو كحقائق تحدد تاريخيًا . يمكن أن تضع وجهة النظر هذه التاريخَ تحت رحمة الصدفة» **(Origin of Christian Church Art {Oxford, 1923}, p. 192)**

لقد غطى التركيز على كتابات «ستريزيقوفسكى» الأخيرة وأيدولوچياتها العنصرية على عمله المبكرة مع كتابات زميله فى النمسا الباحث الروسى «أينالوف» **Dmitrii Vlas'evich Ainalov** (١٨٦٢ - ١٩٣٩) على توسيع البحث فى مصادر الفن المسيحى ومدت آفاق تاريخ الفن الأوروبى إلى ضفاف لا أوروبية ، إلى مناطق البحر المتوسط الشرقية ، وأرمينيا ، وبلاد فارس ، وحتى إلى الشرق الأقصى . تنبئ أعمال «ستززيقوفسكى» الكاملة عن تفكير باحث عظيم - مع أنه ليس إنسانيًا عظيمًا - عمل ضمن إطار البحث التطور فى تطور الفن المسيحى ، وتمكن من فحص أعمال معينة بالتفصيل وفى الوقت نفسه كمجموعة لها خصائصها البارزة . ولقد أثرت وجهات نظره وطريقته على عدد من الطلبة والأتباع الأوروبيين («ولف» **Oscar Wulff** و «دالتون» **Ormonde M. Dalton** ، و « دياز » **Ernst Diez** لتسمية عدد قليل فقط)، وكذلك على باحثين أمريكيين ، مثل : «مورى» **Charles Rufns Morey** . مازالت بعض الفرضيات المبكرة فى مساهمات «ستريزيقوفسكى» الرائدة صحيحة[٤٥] .

تختلف الرؤى الدورية للتطور التاريخى كثيرًا عن الداروينية وتحويراتها وأصدائها[٤٦]. ولقد انتشرت النظريات الدورية فى التاريخ الغربى للفن حتى أوقات قريبة حيث تشكلت بوضوح فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، ولكنها كنظريات تاريخ تعد قديمة جدًا ووجدت أولاً فى اليونان القديمة وروما (عند «أفلاطون» **Plato** و «بوليبيوس» **Polybius**) وبعد ذلك فى عصر النهضة وما بعهد (عند «مكافيللى»

Machiavelli ، و «ڤيشو» Vico) . اقْتُرِحت منذ القـدم أفكار أوروبية متعددة عن التطور : ثنائيات (نظام – لا نظام) ؛ إيقاعية ثـلاثية الأدوار (بزوغ – ضعف – سقوط ، أو فرض – نقضيه – الجمعيه) وإيقاعية رباعية ، وخماسية ، وسداسية الأدوار (ولادة – بلوغ – كهولة – هرَم – موت) .

هناك لأحد أشكال النظرية الدورية ما يقابله فى البيولوچيا كدورة حياة ثابتة لكائن عضوى واحد – دورة تتضمن عدة إيقاعات ، وعلى سبيل المثال : ولادة ، بلوغ ، واضمحلال ، توحى هذه النظرية الدورية العضوية بوجود نوع من قوة حيوية تعمل على إيجاد الدورة وتعطيها أهميتها . ورسمت هذه النظرية التاريخية الفنية بتوسع فى أحد التواريخ الفنية الغربية المبكرة . لقد وضعها المصور ، والمعمارى ، والمؤرخ ، والناقد الفلورنسى «ڤازارى» Giorgio Vasari (١٥١١ – ١٥٧٤) . يحتوى عمله حياة موسعة فى ١٥٦٨) بالإضافة إلى سير وحكايات الفنانين ، وهى مهمة اليوم بسبب قمتها التوثيقية ، شكلاً دورياً لتطور الفنون[٤٧] . فيما يشبه استعارة بيولوجية يرى «فازارى» ثلاثة أطوار (etá) للتطور الفنى فى مخططه للفن "الحديث" (فن عصر النهضة) : الطفولة (فن جيوتو Giotto) ، البلوغ (فن برونلسكى Brunelleschi ، دوناتيللو Donatello ، ومازاتشيو Masaccio) ، النضوج (فن مايكلانجلو Michelangelo) . (عما إذا كان «فازارى» يقبل فكرة الاضمحلال الذى لابد واقع بعد «مايكل أنجلو» فإننى أرى أنه غير واضح فى كتاباته .) ، وبذا فإن نظريته الدورية تتضمن تطوراً تاريخياً للفن والثقافة فى ثلاثة أطوار نمطية محددة .

لم يطبق «فازارى» هذا المفهوم على تطور الفنون المرئية بانتظام ، حيث كان انشغاله الرئيسى فى الحيوات هو تقديم قصص الفنانين (وليس الأعمال الفنية)[٤٨] . اتخذ المفهوم الدورى للتاريخ تطبيقاً منتظماً فى حوالى منتصف القرن الثامن عشر فقط ، وذلك على يد باحث تعامل مع الفنون المرئية بشكل خاص . هذا الباحث هو «وينكلمان» Johonn Joachim Winckelmann (١٧١٧ – ١٧٦٨) أبو علم الآثار الحديث ، ويعتبر أحياناً كمؤصل لـ "التاريخ الحديث للفن" . «مع أنه تعامل بشكل أساسى مع أعمال فنية وبعض خصائصها المميزة ، وليس مع تواريخ الفنانين ، فإن جُلّ اهتمامه ربما كان منصباً على تطبيق النظرية التعبيرية على أعمال قديمة»[٤٩] .

وفى كتـابه : «تاريخ الـفن القـديم» Geschicte der Kunst in Alterthum (Dresden, 1764 {The History of Ancient Art, 4 vols., G. Henry Lodge, Boston, 1872}). كـتب «وينكلمان» :

> ينبغى على تاريخ الفن أن يعلمنا أصل ، ونمو ، وتغير ، واضمحلال الفن مصحوبة بالأساليب المتنوعة للناس ، والفترات ، والفنانين ، وأن يثبت كذلك تلك المسائل حيثما أمكن بمساعدة الأعمال القديمة الباقية " (١٧٦٤ الطبعة الألمانية ص ٥)[٥٠] بعد جمع الدليل المتاح بانتظام ، متضمناً العملات وكتابات المؤلفين القدماء عن أعمال فنية ، وصف تطور النحت الإغريقى القديم فى أربع مراحل صاعدة من أقدم أصوله إلى "تمامه" فى عصر «براكستيل» Praxiteles ، ثم تغيره بعد ذلك واضمحلاله التام وسقوطه . وبينما رفض فكرة الضرورة الدورية إلا أنه طبق مناظرة النمو الاضمحلال على تاريخ الفن القديم . أثرت وجهات نظره ومثالياته بعمق فى "التنوير" وخصوصاً التفكير العقلانى الألمانى كما نرى عند «لسينغ» Lessing ، و «هيردر» Herder ، و «شيلر» Schiller ، وحتى «جوته» Goethe[٥١] .

تقدم الحركة اللولبية للتاريخ الإنسانى مفهوماً آخر للنظرية الدورية وهو الذى عرف فى نظام «هيجل» الفلسفى Georg Wilhelm Friedrich Hegel ، حققت كل المفاهيم الرومانسية للفن والجمال تطورها الكامل فى فلسفة «هيجل» ، لقد أسقط الاستعارة البيولوجية واستبدل فكرة استمرارية الخط المستقيم بالطريقة الجدلية . سلم بأن الإنسان ، والطبيعة ، والتاريخ هى كلها أجزاء عضوية من عملية كونية منفردة وإليها ينتمى كل شىء ، وبدونها لا يمكن أن يُفهَم شىءْ . حقق نظاماً ماورائياً محكماً معتبراً فكرة التقدم حجر الأساس فيه ، تأخذ هذه الفكرة مكانتها فقط من خلال الصراع الدءوب لتشكيلة ثلاثية تتمثل فى فرضية ونقيضها والجميعهُ . تسمى كل مرحلة فى هذا الصراع فرض ومحكومة بنفيها وهو النقيض والتى تنتج بدورها جمعيه ، والتى تشكل فرضية أخرى وهكذا فى تصاعد لولبى للتعاظم التطورى من مستويات الحقيقة الأدنى إلى الأعلى . ويتحقق فى النهاية توافق بين المتضادات فى جمعيه كاملة وهى تحقيق كامل ملموس لما سماه «هيجل» بـ "الروح المطلقة اللانهائية" . هذه الدورة المنفردة للتقدم اللولبى ، تعنى لهيجل ، أنها مليئة بالأحداث ، وعنيفة وثورية لأن عنصر الصراع يتضمن نوعاً من القوة الحيوية الدافعة أو الروح . هذا هو منطق «هيجل» الحركى .

الفن فى نظام «هيجل» مع الفلسفة والدين هو تجسيد للروح المطلقة اللانهائية[٥٢] . ينشأ كل الفن من الروح التى يعبر عنها . فرق «هيجل» بين الشكل والمحتوى فى العمل الفنى أى بين «التشكيل المرئى» و «الفكرة» وقال بأن وظيفة الفن هى إيجاد توافق بين هذين المكونين المتضادين فى كلية متحددة وحرة . وقد قادته طريقته الجدلية فى الفرض ، ونقيضه ، والجمعيه بعد ذلك ليصف تاريخ الفن فى ثلاث مراحل وسمى هذه المراحل بالرمزى ، والكلاسيكى ، والرومانسى . لقد أطلق الرمزى على الفن الشرقى (الآسيوى والمصرى) والكلاسيكى على الفن الإغريقى – الرومانى ، والرومانسى على المسيحى – الجرمانى . إنه كان أول مفكر غربى امتدت وجهاته التاريخية إلى الفن الشرقى ككل ، وبذا أضاف – وبالرغم من ضعف طريقته الجدلية – مساهمةً مهمة لتاريخ الفن .

يغلب اعتبار الهيجلية ذات أهمية لتاريخ الفن اليوم بسبب تأثيرها على مؤرخى ونقاد الفن الماركسيين[٥٣] . فقد أعطيت فكرة التقدم العالمى تشكيلاً دورياً من قبل «ماكس» Karl Marx (١٨١٨ – ٨٣) تحت تأثير فلسفة التاريخ أحادية الدورة الجدلية عند «هيجل»[٥٤] . إن القوى المتدخلة فى العملية الجدلية عند «هيجل» هى أساساً عقلية وروحية ، وعند «ماركس» أن المادة وليس العقل هى الحقيقة النهائية والمحددة للتطور ، مع أن هناك اختلافات واضحة بين المحتوى المثالى الهيجلى ، والمحتوى المادى للعملية التاريخية الجدلية ، إلا أنهما يسلمان بأن صفة الحقيقة أساساً تاريخية تطورية ، وأن العملية التطورية تتحدد بالجدل الهيجلى للفرض ، والنقيض ، والجمعيه . ويرى كلاهما بأن القوانين التى تحدد تطور المؤسسات الثقافية والعمليات الطبيعية فى الطبيعة العضوية واللاعضوية متشابهة[٥٥] .

أيد مؤرخو ونقاد القرن العشرين الماركسيين – تطويراً لبعض وجهات النظر التى ظهرت باختصار فى كتابات «ماركس» و «انجلز» – مفهوم التقدم والتطور الثقافى ، وقالوا بأن الأعمال الفنية مثل كل جوانب الثقافة الموجودة فى طبقة اجتماعية معينة ، تحدد بشكل أساسى بالظروف الاجتماعية التاريخية ، وبالاسم : طرق إنتاج وتوزيع سبل العيش[٥٦] . وبذا أكدوا على أن هناك علاقات ضرورية موجودة بين الفنون المرئية والظروف الاجتماعية والاقتصادية ، ويمكن دوماً اكتشاف هذه العلاقات . فعلاً إنه لا يمكن تفسير الفنون المرئية إلا بدراسة وفهم تلك العلاقات . وربما أن الفن فى

اللينينية الماركسية "يعبر" أو "يعكس" الحقيقية ، والحقيقة هي تطور ثورى ، زعم الماركسيون بأن التغيرات فى الفن تطورية وأن وظيفة الفن ومبتكَرَهُ هى خدمة المجتمع. لقد جعلوا – ببناء نقدهم ليس على القيم الداخلية للأعمال الفنية ولكن على قيم مثل الحرية أو بسيطرة الطبقة العاملة على وسائل الإنتاج –الخاصية– الفنية مسألة نسبية . إن نقدهم عبارة عن توجه تاريخى وبعيد جداً عن النقد الحكمى بسبب كونه مؤسساً على قواعد علمية متوقعة وليست جمالية(٥٧) .

شكّل «ولفين» Heinich Wölfflin فى ١٩١٥ المفهوم الدورى للتاريخ الغربى للفن والذى وصل إليه من خلال دراسة كمٍّ عظيم من المادة المرئية . وقد ظهر فى كتابه : «أسس تاريخ الفن» Kunstgeschichtliche Grundbegriffe; das Problem der Stilent-wicklung in der neueren Kunst : «إن هذا المفهوم هو الأكثر تأثيراً حتى الآن مع أنه مثير للاختلاف»(٥٨) . لم ينل كتاب آخر فى تاريخ الفن الذى كتب فى القرن العشرين ما ناله هذا الكتاب من اهتمام نقدى كبير – استحسان وشجب – وهذا برهان فى ذاته على أن «ولفين» كان واحداً من أعظم مؤرخى الفن فى أيامه . بعد نشر عدة دراسات مبكرة ، بما فيها كتابه الأحسن Die Klassische Kunst (Munic, 1819) والذى يحوى بعضاً من أكثر التحليلات الشكلية التى كتبت عن تصوير ونحت أوج النهضة الإيطالية عمقًا ، أراد «ولفين» أن يبين اختلافات أساسية بين الفن النهضوى والفن الباروكى . ولعمل ذلك وصل إلى أدوات حسية إدراكية (Grundbegriffe) ليصنف الأسلوبين المتضادين لأوج النهضة وللباروك . أقطابه ، هى : Das Linear und das Malerische ("الخطى" و "المساحى") ، Fläche und Tiefe (شكل مسطح أو مواز للسطح ، وشكل متراجع أو مائل فى العمق) ، Geschlossene Form und offene Form (شكل مقفل أو بنائى ، وشكل مفتوح أو لا بنائى) ، Vielheit und Einheit (متضاعف أو مركب ، ووحدة أو تشابك) ، Klarheit und Unklarheit (واضح ، وغير واضح نسبيًا) . لقد شكلت هذه الأزواج الخمسة من المفاهيم القطبية لتحديد ولتميز بوضوح الأعمال ذات السمة الخطية لفنانين مثل «ليوناردو دافنشى» Leonardo da Vinci و «دورر» Dürer عن تلك الأعمال ذات السمة المساحية لفنانين مثل «رمبراندت» Rembrandt و «فيلاسكويز» Velázquez . إنها تصف كل الوسائط للتعبير الفنى – العمارة ، النحت ، وما يعرف بالفنون الزخرفية ، والتصوير . وهى لولفلين تقابل بعضها كحالتى رؤية فى تاريخين ("كل فنان يواجَه بإمكانات مرئية معينة وهو مرتبط بها ... الرؤية فى

ذاتها لها تاريخ ، والمهمة الأساسية لتاريخ الفن هى اكتشاف طبقات هذه الرؤية " {Principles of Art History, London, 1932, p. 11} . اقترح «ولفلين» بأن الأساليب تمتلك ميلاً نحو التغيير ، وأن التطور من أوج النهضة إلى الباروك كان تطوراً داخلياً ومنطقياً ولا يمكن عكسه ("الحالة المساحية تأتى أخيراً (بعد الخطية) وليست مفهومة بحق بدون الأولى " {السابق ، ص ١٨}(٥٩) . إنه ملاحظ خالص لم يتجاوز الوصف أبداً إلى الشرح ، حيث رفض التكهن بأسباب هذا التطور .

لقد أسست أدوات «ولفلين» المفاهيمية على البناء الظاهرى للفنون المرئية ("تصنيفاتنا مجرد أشكال ..." {السابق ، ص ٢٢٧}) . وعندما نتكلم عن "كلاسيك" و "باروك" فإن لمفاهيمة أهمية وصفية فقط وليست معيارية . ويعتقد بأن يمكن استعمالها لتحديد الاختلافات فى الأساليب القومية ، كما فى أساليب العصر أو الأساليب الفنية ، وعلاوة على ذلك يمكن تطبيق هذه المفاهيم على فترات تاريخية أخرى بشكل محدد ولكنه أقل وضوحاً ("لقد حصلت تطورات معينة غامضة أكثر من مرة فى الغرب" {السابق ، ص ٢٣٢}) . وعلى سبيل المثال ، فقد ساوى مفاهيم أوج القوطى مع مفاهيم أوج النهضة ، ومفاهيم القوطى المتأخر مع تلك التى للباروك .

كان لنموذج «ولفلين» المحسَّن للتطور الدورى فى الفنون المرئية أثراً سريعاً وكبيراً ليس على الدراسات التاريخية الفنية فحسب ، ولكن على البحث الأدبى ، والموسيقا ، وحتى على البحث الاقتصادى أيضاً . وأظهر نقل التصنيفين المتضادين إلى مجالات أخرى(٦٠) بعضاً من عيوبهما . فى تاريخ الفن ، لقد وضع نقاد «ولفلين» أيديهم على هذه العيوب منذ زمن بعيد ، وكانت أقوى معارضة هى أن «ولفلين» أيديهم على هذه العيوب منذ زمن بعيد ، وكانت أقوى معارضة هى أن «ولفلين» قد أغفل ذلك الدور أو «التوجه» للتصوير الإيطالى المعروف بالنهجية ، والذى يضم مجموعة كبيرة من الأعمال أنتجت فى إيطاليا بين أوج النهضة والباروك . كان «ولفلين» واعياً بتلك الأعمال ، حيث فى ١٨٩٩ أهملها اختصاراً كاضمحلال عن نموذج أوج النهضة . ومنذ استجابة «دڤوراك» Max Dvorâk وآخرين للتعبيرية والسريالية الألمانية ، اعتبر أغلبُ الباحثين النهجية أسلوبياً يتميز بخصائص شكلية ورمزية إيجابية .

لقد أبان نقاد «ولفلين» أيضاً ، وبصحة ، بأنه لا يمكن تطبيق Grundbegriffe على فن فترات أخرى . مع أن «ولفلين» قد وضعها بوضوح أن بعض أعمال «باروكية» قد أنتجت فى القرنين السادس عشر والثامن عشر ، وأن أوج النهضة والباروك يفتقران إلى

التجانس الفنى ، إلا أنه استبعد إمكانية وجود عدة حالات من الرؤيا فى فترة واحدة ، أو فى عمل واحد[٦١] . إن نموذجه غير قابل للتطبيق على سبيل المثال على فن عهد الإمبراطور «جوستنيان» Justinian (٥٢٧ – ٦٥) أو «شارلمان» Charlemagne (٧٦٨ – ٨٩١٤) ، عندما وجد ما سمى بالخطّى والمساحى جنبًا إلى جنب ، وأحيانًا فى عمل واحد . وليس قابلاً للتطبيق على فن القرنين التاسع عشر والعشرين أيضًا ، وقد اعترف «ولفلين» نفسه بذلك ("يجب علينا أن نعتمد بخصوص الفن الحديث نقطة انطلاق مختلفة تمامًا " {السابق ، ص ٢٣٢}) .

وكاستجابة لفرضيته القائلة بأن التغيرات الأسلوبية تبرز بالتغيرات الحاصلة فى عين الفنان لوحظ بأن عين الإنسان ليست كليًا عضوية وسيكولوچية متوقعة كما اعتقدها «ولفلين» (بانوفسكى Panofsky) . وعلاوة على ذلك وبسبب الضرورة الداخلية لخططه التطورى أصبحت الشخصيات الفنية غير ذات صلة لأنها لا تستطيع فعل ما ترغب ، أو قادرة على فعله ، وهذا أدى إلى "تاريخ فن بدون أسماء" ("طبيعيًا ، لأغراض التوضيح يمكننا السير قدمًا بالإشارة إلى عمل فنى منفرد ، ولكن كل شىء قيل عن «روفائيل» Raphael و «تشان» Titian ، و «رمبراندت» Rembrandt ، و «ڤيلاسكويز» Velãzquez قصد منه توضيح الاستمرارية العامة فقط ، وليس تبيان القيمة الخاصة للأعمال المختارة ({السابق ، ص ٢٢٦}) .

لم يأخذ بالحسبان – بسبب رؤية أن التطور من أوج النهضة إلى الباروك لا مناص منه – المحددات التاريخية المتنوعة للفنون المرئية مثل الوظيفة والعوامل الاجتماعية والثقافية . وتضمن رأى «ولفلين» الذى رفض آراء «دفوراك» و «واربيرغ» Warburg بأن الأفكار هى السبب الأساسى للتعبير الفنى ، إن للأساليب ميلاً ذاتيًا للتغير بغض النظر عن العوامل الخارجية . بوجود الخصائص البصرية الخالصة فى مركز تصنيفه والموضوع موصوف فقط ، فإن «ولفلين» غير معنىٌ بالبحث الاجتماعى أو المعنوى ، وهى النقطة التى لفت إليها النقاد الانتباه زاعمين بأن هذا التجاهل يمكن أن يبطل فرضيته وطريقته . إنه من الضرورى عند هذه النقطة رؤية «ولفلين» من منظور تاريخى . لقد نشأت مفاهيمه فى وقت ما بعد الانطباعية وقت اعتبار القيم الشكلية أهم بكثير من القيم الرمزية ، وعكست هذه المفاهيم مبدأ الفن من أجل الفن . المبدأ الذى يقول بأن لا علاقة للفن بأفكار زمنه ، الذى كان قد اقترح من قِبَل جماعة من الرومانسيين الأوروبيين ، ومن ضمنهم «فلوبير» Flaubert و «جوته» Gautier ،

و «بودليـــر» Baudelair ، و «باتر» Pater ، و «أوسكار وايلد» Oscar Wilde . وعندها كان «ولفلين» يرى بأن تاريخ الفن هو تاريخ ألتَّخيل .

وعلى الرغم من جموده الكانتى Kant تقريباً ، ينبغى التأكيد بأن نموذج «ولفلين» قد استنبط من كم عظيم من المادة المرئية ، ومن أعمال فنية ، وليس من اعتبارات تاريخية أو تكهنات فوق طبيعية(٦٢) ، ومن وجهة نظر مؤرخ الفن هذا هو مكمن قوة إطاره المفاهيمى . ومع أن أغلب النقاد اليوم يعلنون بأن إطاره لا يمكن الدفاع عنه إلا أنهم مستمرون فى تحسين وتطبيق اصطلاحاته – وخصوصاً طريقة تناوله المبنية أساساً على المقارنة التشكلية– فى أبحاثهم سواء أكانت شكلية، أو معنوية أو سياقية . وإذا مازال طلبة الفنون اليوم يعارضون أفكاره ، فإن ذلك يعود ربما إلى أن التاريخ الحديث للفن الذى يعارض الأدوات المفاهيمية الواسعة . أنهم يعارضون اعتقاد «ولفلين» بأنه "لا يمكن اختصار مسار تطور الفن ... ببساطة إلى سلسلة من النقاط المنفصلة" (السابق ، ص ٦) . وحتى لو كان المؤرخ الحديث للفن رفيع التخصص وغير منظّر يمكنه بصعوبة بالغة نكران أن «ولفلين» قد قدم فى وقته وفرة من النظرات الجديدة المتعمقة فى الفنون .

إن استعمال «ولفلين» للنقيض يخالف الميل العام فى البحث الألمانى من أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين . لقد وجدنا مثل هذه الثنائية فى عمل «ريغال» (ملموس وبصرى) ، وسوف نعود إليها مرة أخرى قرب نهاية هذا المدخل فى كتاب مهم أنجزه تلميذ «ريغال» الموهوب «دفوراك» Max Dvorāk (المثالية والطبيعية)(٦٣) . وتوجد التصنيفات الثنائية أيضاً فى عمل «ورنجر» Wilhelm Worringer (١٨٨١ – ١٩٦٥) وهو معارض مهم للتعبيرية الألمانية ، وزاوج بين نظرية «ليبس» Lipps التعاطفية مع مفهوم «ريغال» لـ Kunstwollen ، فى مقالته واسعة الانتشار Abstraktion und Einfühlung; ein Beitrag zur Stilpsychologie (أطروحته للحصول على الدكتوراه فى عام ١٩٠٧ ، ونشرت فى لاسنة التالية {التجريد والتعاطف Abstraction and Empathy; a Contribution to the Psychology of Style, trans. Micheal Bullock, London, 1953 ; Meridian Book}) – قصد أن يقدم مساهمة لجماليات العمل الفنى خصوصاً ذلك العمل المنتمى للفنون التشكيلية " (السابق ، ص ٣)(٦٤) . لاحظ الاختلاف بين الشكل الهندسى (التجريد) والشكل العضوى (متصف بالعاطفية)

فى كل تاريخ الفن الشرقى ، والبدائى ، وكذلك الغربى . تصف الأساليب ذات الجمال التجريدى أناسًا مضطهدين من قبل الطبيعة ومنغمسين فى الحقيقة الروحية ، بينما تصف الأساليب العضوية أناسًا لهم انجذاب نحو الطبيعة التى يجدون فيها الإشباع الروحى . يعود سبب هذا التقابل بين الأسلوبين فى رأى «ورنجر» إلى **Weltanschauungen** متنوعة ، أو كلية وجهات النظر العالمية التى تشكل أساس الإبداع الفنى - مفهوم مشابه لمفهوم «ريغال» **Kunstwollen** . (وكانت تفاعلات مثل هذا الموقف على الفكر الألمانى المتأخر حاسمة) .

ظهر فى البحث التاريخى الفنى الحديث مؤلَّف نظرى مهم مركزًا على مشكلة التغير التاريخى ، وقد ألفه «كوبلر» **George Kubler** هو «شكل الزمن : ملاحظات على تاريخ الأشـــيـــاء» **The Shape of Time : Remarks on the History of Things (New Haven, 1962,: Yale paperback).** إن عمل «كوبلر» نادر فى علم التاريخ المعاصر ؛ لأنه كُتب من قبل مواطن أمريكى ، حيث إن مؤرخى الفن الأمريكيين قد تجنبوا تأليف كتب ذات طبيعة نظرية[٦٥] . أما مقالة «شابيرو» **Meyer Schapiro** التى طالما تقتبس "الأسلوب» **"Style" in Anthropology Today {Chicago, 1953, University of Chicago paperback}** هى مراجعة لنقاط القوة والضعف فى نظريات الأسلوب عند مؤرخى الفن الآخرين . ولم يقدم «شابيرو» نفسه أى نظرية أسلوب جديدة مستنتجًا أن «نظرية أسلوب مناسبة للمشاكل السيكولوچية والتاريخية لم توجد بعد»[٦٦] . كوَّن «كوبلر» (ولد فى ١٩١٢) مخزنًا قويًا من الأسلحة المفاهيمية المثيرة والمحكمة بعناية ، لمواجهة مشكلة وصف التغير فى الفنون المرئية على وجه الخصوص ، وهذه هى أهميته العظمى[٦٧] .

اقترح «كوبلر» مستخدمًا علمه الواسع بمفاهيم علم الاجتماع ، وتاريخ العلم ، والأحياء ، وذلك الفرع من علم اللغويات التى يسمى **glottochronology** وهو طريقة لتقدير الوقت الذى انفصلت فيه اللغات الفرعية عن اللغة الأم ، وإلى حد ما البحث الرياضى والفلسفى ، ومستفيدًا كذلك من فكر مؤرخ الفن الفرنسى «فوسيلون» **Henri Focillon** ، اقترح «كوبلر» فرضية التتابع المتصل للإنتاج الإنسانى ، بما فيه الفن والذى يتوزع فى الزمن كنسخ مبكرة أو متأخرة للنشاط نفسه . وبدلاً من تصوير أعمال الفن كأجزاء من تصنيفات ساكنة للأسلوب ، وتصوير تاريخ الفن كجامع لعدد

من الفترات المتباعدة ، أكد «كوبلر» تغيراً مستمراً في تدفق المواد الإنسانية «هدف المؤرخ – بغض النظر عن تخصصه في العلم النظرى – هو أن يصور الزمن . إنه ملزم بتقصي ووصف شكل الزمن» (The Shape of Time, p. 12) إن أحد أهداف «كوبلر» هو أحد وصل تاريخ الفن مع تاريخ الثقافة المادية . والمفهوم الأساس لديه أن كل عمل فنى و "كل المواد التى عالجها الإنسان بيديه" ينبثق "كحل ناجح لمشكلة" . وعندما تتحدد تلك المشاكل الفنية فإنها تتوالد خلال «أشياء أساسية» و «نسخ مقلدة» فى تتابع زمنى ، مع تنوع فى مدة بقائها وأشكالها (متضمنة ما سماه بأحداث سريعة وبطيئة) .

عند «كوبلر» «الأشياء الرئيسة والنسخ المقلدة تشير إلى اختراعات أساسية ومجموعة منتظمة من النسخ ، والمعاد إنتاجها ، والمنقولة ، والمختصرة ، والمتحولة ، والمستفادة ، وكلها تطفو فى حالة بزوغ عمل فنى مهم» (السابق ، ص ٣٩) . تبدو «الحلول الموصولة» نفسها «كتتابع شكلى» مفتوح أو مقفل فى الزمن . إن أغلب الحلول الموصولة " هى مفتوحة لإحكام أكبر بحلول جديدة " ، ولكن " بعضها مقفل أى سلاسل مكتملة تنتمى للماضى " (السابق ، ص ٣٣) . وتأخذ التغيرات مكانها فى التتابعات ، وعندما تكون موضعًا لتدخلات الصور والمعنى تبدو هذه التغيرات تابعة «للقواعد المتحكمة بالسلاسل» . يمكن تواجد عديد من التتابعات الشكلية فى آن واحد ، وفى شىء معقد ، كما هو الحال فى الكاتدرائية القوطية مثلاً حقًا «إن كل شىء يبدو معقداً ليس بسبب سمات يتصل كل منها بعصور ذات تصنيف مختلف فحسب ، ولكن بسبب وجود مجموعات من السمات أو الخصائص التى لكل منها عصرها الخاص» (السابق ، ص٩٩) . تعمل الأشياء الأساسية خلال التتابع كچينات متغيرة تبعث التغير من خلال تنويعات طفيفة وأحيانًا كبيرة .

هذه هى فقط بعض الاقتراحات المتحدية فى كتابه : «شكل الزمن» . لقد طمحت إلى أن تحل محل التصنيفات الأسلوبية الساكنة التى تمثل لولفلين وريغال مفهومًا أساسيًا يقول بأن التغيرات تحصل فى تشكلات مختلفة تدوم وطويلاً . إن «كوبلر» من خلال مفاهيمه للحلول الموصولة والتتابعات الشكلية ، قد «نبذ فكرة الحدوث الدورى المنتظم على نموذج السلاسل الأسلوبية "الضرورية" بطريقة الاستعارة البيولوچية كمراحل بدائى ، وكلاسيك ، وباروك . " واستبدل الزمن البيولوچى بالزمن التاريخى فى أشكال الزمن" "التصنيف التتابعى يتيح لنا تجاوز الفجوة بين سيرة

وتاريخ الأسلوب بمفهوم أقل تقلباً من النظريات البيولوجية أو الجدلية لحركية الأسلوب، ووصفية ذات قوة أكبر من السيرة» (السابق ، ص٣٦) . إن نظريته قد صممت لمعالجة مشكلات صعبة – أو هكذا بدت للبعض – مثل البحث فى الأعمال الكاملة لأساتذة عظماء كمايكلانجلو Michelangelo ، و «إلجريكو» El Greco ، «وجويا» Goya – الذين يمتدون عبر الفترات التاريخية الفنية . إنها تساعدنا أن نرى أشياء مثل الصور الشخصية المناظر الطبيعية كمشاكل فنية خاصة بفترات أو مبدعين بعينهم ، مع انتمائها إلى كلية تاريخ الفن . وبهذه الطريقة قد أُزيلت الحواجز بين الفن الغربى فى جهة والفن البدائى والشرقى فى الجهة الأخرى ، وحتى أُزيلت تلك الحواجز الموجودة حالياً – كما يعتقد الكثير – بين تاريخ الفن وحقول أخرى مثل علم الاجتماع الثقافى ، وعلم الآثار ، وتاريخ العلم ككل . يؤكد «كوبلر» بأنه «يمكن للتقارب بين تاريخ الفن وتاريخ العلم إظهار سمات عامة للابتكار ، وأسباب التغير والزوال اللذين تتشارك بهما أعمال الفنانين والعلماء المادية فى الزمان» ولكن ربما أعظم جذب فى كتاب «شكل الزمان» يأتى من اقتراحه لبديل مناسب للطرق التقليدية فى تاريخ الفن – كالتحليل الشكلى والمعنوى – التى ينتقدها «كوبلر» وكثير من المتخصصين .

هناك بعض الصعوبات المتأصلة فى فرضية «كوبلر» وفى المفاهيم التى بنيت عليها، ومنها أنه قد ساوى أعمال الفن مع الأشياء الأخرى التى يصنعها الإنسان ، بما فيها الأدوات والآلات . لقد اقترحنا فى الصفحات السابقة بأن المهمة الكبرى لمؤرخ الفن هى أن يحاول إعادة بناء خصائص الأعمال الجمالية والتقنية المتميزة ، وهى مهمة تتطلب منه أن يميز الفن عن الأشياء الأخرى(٦٨) . تسألنا فرضية «كوبلر» لأن نركز على خصيصة واحدة أو مجموعة من الخصائص ، وليس على كلية العمل الفنى . وفقاً لهذه النظرة إنه من الضرورى عزل هذه السمات – مع أن موقفه ، فى رأيى ، ليس واضحاً تماماً بخصوص كيفية تحديدها – ولتمحص بعد ذلك بعض الجوانب فقط فى العمل الفنى ، دون الالتفات إلى درجة أهميتها . وعلاوة على ذلك إن «كوبلر» لم يتجاهل الشخصية الفنية ، ولكن ينزلها إلى مكانة ثانوية فى الأهمية : «السيرة هى طريقة لازمة لمسح المادة الفنية ، ولكن لا تعالج وحدها المسألة التاريخية فى حياة الفنانين والتى هى دوماً قضية علاقتهم بمن سبقهم وبمن سيأتى من بعدهم» السابق ، ص٦) . ثم إن «كوبلر» مهتم بالوصف أكثر من اهتمامه بشرح التغير فى الأشياء على مر الزمن . ولقد رأينا بأنه يمكن أن يوجه نقداً إلى مفاهيم أخرى تتعلق بتغير

الأسلوب ، وذلك بسبب فشلها فى الرصد الكافى لأسباب وجود حالات مختلفة للتعبير الفنى . ويبدو واضحاً أن فرضية «كوبلر» مكشوفة أمام مثل هذا النقد أيضاً .

فشلت نواحى القصور المشار إليها فيما سبق تقليل صلاحية المفاهيم الموجودة فى كتاب «شكل الزمن» . ويبقى لنا أن نقول إنه كتاب صغير ، ولكنه محكم ومؤسس على ملاحظات نقوم على الدليل العلمى ، وكذلك على التكهن النظرى ومفحم فى نقاشه، ولا يمكن لأى تلخيص أن يوفيه حقه . وتقدم فرضية «كوبلر» فى تحديها لطرق تاريخ الفن القائمة مساهمة مهمة لتاريخ الفن .

يظهر هذا الملخص الموجز أن دراسة الفنون المرئية قد انقادت لمفاهيم متنوعة للتاريخ ، وللتغير التاريخى . حيث تحتل الأرسطية ، والهيجلية ، والداروينية على وجه الخصوص مكانتها بين أكثر الأفكار تأثيراً فى تاريخ الفن . اتضحت هذه الحقيقة من خلال تحليل مساهمات بعض أشهر الباحثين إلا أنهم نادراً ما يقبلونها أو يعترفون بها . إلا أن هذه المفاهيم قد ظهرت وكأنها المجرى الرئيسى فى البحث الأقدم . لقد نال بعض الكتاب التقدير بسبب دقتهم التى تناولوا بها الدليل الوثائقى ، وحللوا بها الخصائص المتأصلة فى الأعمال الفنية ، ولكن لم تلقَ كتاباتهم قبولاً كاملاً بسبب اعتمادها على قواعد نظرية .

فى الحقيقة إن مساهمة بعض الباحثين قد تحقق بسبب ما يشبه غياب أى نظرية تاريخية . يقف عمل مؤرخ الفن الألمانى «جولد شميدت» **Adolph Goldschmidt** مثلاً على هذا النوع . (بالرغم من ازدرائه بالتكهن النظرى ، فرن تفحص كتاباته بدقة يظهر بلاشك بعض الافتراضات التاريخية والمفاهيمية) . يشجب بعض مؤرخى الفن أو يبقون على الحياد بالنسبة للبحث الذى يقوم على فلسفة تاريخ يمكن التعرف عليها ، وكان مثل هذا التوجه كامناً فى معظم البحث الأمريكى قبل الستينيات من القرن العشرين . بالطبع تنبثق مثل وجهات النظر تلك أيضاً من فلسفة تاريخ وتفسير عرضى لها ، وهو بالضرور نظرى فى افتراضاته . من ذلك فإنه يمكن تبرير موقف مورخى الفن اللامعتقدين بفلسفة التاريخ ، بأنه لا توجد نماذج عامة فى التاريخ بالرغم من تكهنات «سبنجلر» **Spengler** أو «توينبى» **Toynbee** البديعة . هناك دليل بيِّن على فراغات مهمة وكثيرة جداً فى معرفتنا لأعمال ولفنانين وللدليل الوثائقى ذى الصلة بهم من أجل الوصول إلى تعميمات تاريخية . ولكن بعد ذلك كله ، يجب على مؤرخى الفن محاولة التعميم إذا كان لديهم طموح لنقل معرفتهم المتخصصة إلى الآخرين .

تبين محاولات الباحثين الكثيرة لربط الفنون المرئية بأفكار ونظريات التطور والتقدم ميلاً لجعل تاريخ الفن علماً ، أى إيجاد بحث موضعى ومنتظم فى الفنون ، من خلال ما سماه الباحثون الألمان بـ Kunstwissenschaft (٦٩) . يوجد هذا الميل فى البحث الأوروبى وخصوصاً الألمانى ، وهو الأكثر وضوحاً فى كتابات بعينها لسيد لماير Hans Sedlmayr أنتجها فى الثلاثينيات من القرن العشرين .حاول مؤرخ الفن والناقد الفيينى المميز وبالإفادة من فكر الوضعيين المنطقيين تأسيس الـ Kunst-wisswnshaft المثالى والدقيق جداً من خلال اقتراحه لعلميّ فن : مهمة **العلم الأول** هى أن يلاحظ ، ويسجل ، وينظم المعلومات مثل الحقائق الموثقة تاريخياً ، والخصائص البارزة للاعمال الفنية . **أما الثانى** وهو الأعلى ، ويتجه إلى تحليل وتقييم أسس تكوينها البنائى . يجب أن ينطلق العلم الثانى من المعلومات التى نظمها الأول مع أنه يمكن أن يساعد فى شرح تنظيم تلك المعلومات . لقد اقترح بأن يعمل العلم الثانى بطرق علم النفس(الجشتالتى) Gestalt كوسائل يعتمد عليها فى شرح الأسس البنائية للأعمال الفنية . يرى «سيدلماير» أن هذه الأسس تميل لأن تكون شكلية وليس رمزية ، ومنفصلة كثيراً عن بيئتها الإجتماعية والثقافية .

يجب على الملاحظ العلمى بغرض التحليل البنائى للعمل أن يمتلك " نظام ذهنى صحيح " ويعرف هذا فقط بعد أن تعد له كل الحقائق ، حيث يمكنه فحص وتمييز العلاقات الشكلية المكونة لأسس العمل . طبّق " سيد لماير " هذه الطريقة العملية الدقيقة فى دراستين فى العمارة ، تمت واحدة على عهد الإمبراطور البيزنطى " جوستنيان " العظيم Justinian the Great (٥٢٧ – ٦٥) (٧٠) ، والثانية على " بوروميني " Francesco Borromini (Die Ar Chitektur Birrominis [Berlin, 1930])

وبالرغم من أن هاتين المقالتين قد ساهمتا فى معرفتنا بتلك العمارة ، فإنه يمكن لومهما بشدة لتطبيقهما غير الصحيح " للأنظمة الذهنية " ولوضع الأعمال الفنية فى قوالب نظرية معدة سلفاً (٧١) .

من المؤكد أن تاريخ الفن المثالى ليس علماً على الرغم من المزاعم المضادة لذلك ، إن مفاهيم وطرق العلوم الطبيعية غير قابلة للتطبيق على البحث التاريخفنى . بينما يهتم مؤرخ الفن بالعمل الفنى كشىء يمكن بحثه ، ينظر المؤرخ العلمى إلى موضوعه كشىء يساعده فى أن يبحث ، لايمكن إخضاع الفنون المرئية لتجارب متحكم بها مع

اعتبار فرديتها الجمالية . إن المعلومات الأساسية لمؤرخ الفن فريدة ، بينما تلك التى للمؤرخ العلمى هى أنواع فى صنف ، أو وقائع متشابهة تحدث وفقا لقانون . يتناول الأول مادته بانغماس وبتوجه وحاسية شخصية ، بينما يتناول الثانى مادته بتجرد ، وبموضوعية دقيقة . واحد معنى بخصائص العمل الجمالية الفريدة تلك التى يشارك بها أعمالاً أخرى ، بينما ينشد الآخر العام والمنتظم . إن مؤرخ الفن معنى بالمحدد كما بغير المحدد ، وبالخاص كما بالعام ، وينأى بنفسه عن ميل المؤرخ العلمى لتفريغ الأعمال من وحدتها وأهميتها الجمالية .

ومع ذلك يشترك تاريخ الفن مع العلوم الطبيعية فى بعض الجوانب (٧٢) . يتطلب كل منهما خيالاً وصحة ، وتدقيقًا فى النظر إلى الحقيقة . وينطلق كلاهما من فرضية واضحة ، وملاحظة محددة ، وتحليل منطقى ، ومسائل فحص وتقييم نقدية متنوعة . إلا إنه حتى هذه التشابهات فى الطريقة تفشل فى إحداث تماثل بين العلم وتاريخ الفن . لا توصف أحكام مؤرخ الفن بأنها صحيحة كما فى حالة الفرضية فى العلم ، ولكنها كاشفة للزمن والمكان اللذين نتجت منهما . يمكن أن يتناول مؤرخو الفن الفن ، ويعملون حوله ، ولكنهم لايخترقون عمقه الغامض أبداً بالطريقة التى يقصد بها العالم صدق نظرياته وفرضياته . ينبغى التأكيد على ميل مؤرخى الفن نوعًا ما إلى التقدير أكثر من الاستنباط . إنهم غير مهتمين بتشكيل أسس أو قوانين عامة يمكن إثباتها أو نفيها بملاحظة أو تجريب متحكم به . لا يبحث ولا يعرف التاريخ الحديث للفن عن أسس أو قوانين ثابتة ، وبدلاً من ذلك إنه يعمل لتحديد وتوضيح الخصائص الأساسية لأعمال منفردة ، وطبيعة العلاقات بين مجموعات من الأعمال (٧٣) .

إن تاريخ الفن اليوم – عموماً – عملي ومحدد أكثر من كونه تكهنى وشامل . دفع عصرنا الحديث بنزعته العلمية والتكنولوچية الإنسان لأن يكون مشككا فى أن خبرة الإدراك وحدها يمكن أن توضح ماهية العالم . انطلق المؤرخون فى السابق من العقل أو الإيمان معتمدين أساسًا على ذاكرتهم وإدراكهم لتكوين أحكام ، ولكنهم يشعرون اليوم بأن عليهم الأخذ بخبرة الإدراك العادية مع الطريقة الاستقرائية. لقد لاحظوا ، باستعمالهم لأدوات الطريقة العلمية ، وجمعوا المعلومات وشكلوا نظريات وفرضيات ، فى حالة تكرار المعلومات فقط ، كما فى هذه الوجهات فى تاريخ الفن التى نناقشها . هناك حزر ، وشك ، وعجز نظرى . إن التعميمات الجديدة واسعة القبول نادرةٌ اليوم ، ويعود ذلك إلى أن إدخال نظريات وفرضيات جديدة غالباً ما يقابل بعقول مقفلة .

يتصف التاريخ الحديث للفن مثل العلوم الاجتماعية بالتخصص ، فيتمحور اهتمام عدد كبير جداً من مؤرخي الفن حول الأعمال الكاملة لفنان واحد ، أو أعمال مجموعة أو مدرسة محددة في نطاق ضيق . يعمل مؤرخو الفن غالبا على فترة تاريخية واحدة وأحياناً على وسيط واحد في التعبير الفني . أدى هذا الى انفصال متزايد على الأقل في البحث الأمريكي بين التاريخ القديم للفن وخصوصًا تاريخ العمارة ، وبين تاريخ الفن (٧٤) . لايمكن غزو التخصصية التي يصطبغ بها المجال اليوم الى تأثير التوجهات العلمية فقط ، ولكن هناك عامل آخر له تأثيره ، لقد اقترنت التخصصية في القرن العشرين بالكم الكبير من الاكتشافات في الأرشيفات والمجموعات الأخرى من الوثائق ، وفي الحفريات ، وفي البحث في المعنى ، وفي أشكال أخرى من النشاط البحثي ، ويغلب نشر هذه المكتشفات في مجالات متفرقة ، وفي لغات مختلفة ، ولايتاح لأي باحث أن يتقنها كلها ، وحيث إن طلب كل المعلومات الجديدة يمكن أن يستغرق كثيرا من وقت وطاقة الباحث ، فالمطلوب منه – والحال هكذا – أن يتخصص . وطالما هو يبالغ في ذلك عليه أن يضيق من مجال اهتماماته ، والنتيجة أنه يظهر مع ازدياد معلوماته ومعرفته في تخصصه خطر الفهم المبتور ، وعدم القدرة على التواصل مع المفاهيم الواسعة في مجاله .

ومع أن التخصص مستمر في الازدياد ، إلا أن بعض مؤرخي الفن قد تجنبوه بانغماسهم في فروع علمية ذات صلة بالتخصص ، وبالتحقق من أن الفنون المرئية تضم أكثر من الخصائص الشكلية والرمزية الخالصة – الأمر الذي نتج عن الزيادة في فهم التعقيد في دوافع وأنشطة الإنسان ومنتجاته – فلقد بدأوا باختيار الطرق ، والمفاهيم والاكتشافات في مجالات مثل علم الاجتماع وعلم الإنسان ، وعلم تاريخ اللغات القديمة وتاريخ العلم ، وعلم النفس والتحليل النفسي ، وحتى الرياضيات . مازال مثل هذا الانغماس في مهده ، ولكن هناك محاولات رائدة قام بها باحثون مثل "جومبرك " Gombrich " وسيدلماير " Sedlmayr وبات Badt وكوبلر Kubler وبانوفسكي Panofsky لذكر البعض . تلمح هذه المحاولات لأهمية المساهمة التي يمكن عملها باتجاه فهم أعمق وأشمل للفنون المرئية ، وذلك بإزالة الحواجز بين مختلف فروع العلم الإنساني . ولاقتباس مؤرخ عصر النهضة المعروف « كريستلر » Baul Kristeller متحدثًا عن علم " بانوفسكي " Erwin panofske :

« يعتبِر "بانوفسكى" الفنون المرئية جزءًا من الثقافة والتى تشمل أيضًا العلوم ، والفكر الفلسفى والدينى ، والأدب ، وبحث العالم الغربى فى الأطوار المختلفة لتاريخه . هذا النوع هو "الإنسان الحقيقى" الذى نحن بحاجة ماسة إليه . هنالك بعض الأمل بمستقبل حضارتنا ، بالرغم من نظرتنا الحالية المتجهمة ، طالما بقيت قضيتها بأيدى باحثين فى منزلة "بانوفسكى" » . {ART BULLETIN XLIV(1962),B.67} .

الفصل الثالث

أنواع البحث التاريخى الفنى الحديث

لقد ازدهر العديد من الأنواع فى التاريخ الحديث للفن ، ويمكن اعتبار ذلك خصيصته المميزة بحق . ويمكن القول بأن طرق تناول الفنون المرئية تقع تحت نوعين : طرق بحث ذات توجه داخلى ، وأخرى ذات توجه خارجى . لقد وُضع هذا التصنيف - بالرغم من تعسفيته نوعًا - بغرض فائدته العملية . تركز الوجهات الداخلية على وصف وتحليل الخصائص اللصيقة بالعمل الفنى ، إنها تتعامل مع المواد والتقنية ، ومشاكل النسبة ، والموثوقية ، والتاريخ والمكان ، والخصائص الشكلية والرمزية والوظيفة . وبكلمات أخرى إنها تنطلق من العمل الفنى نفسه وتهدف إلى تحديد صفاته المميزة ويرى كثير من الباحثين بأنه ينبغى على البحث التاريخى الفنى أن يقتصر على تلك المسائل ، وعليه فإنهم يضيقون تقصيهم تبعاً لذلك . ويقول آخرون بأن الفهم الكامل للعمل الفنى يتطلب فحصاً للظروف المختلفة المحيطة به والمؤثرة عليه . وفى هذه الحالة يمكن وصف إطارهم الفكرى بالخارجى . إنهم يبحثون الظروف الزمنية والمكانية للعمل ، ويشمل ذلك السيرة الفنية ، وعلم النفس والتحليل النفسى ، والمحددات الاجتماعية ، والثقافية والعقلية ، وتاريخ الأفكار . إنهم يركزون على الفنان ، وطبيعة العملية الابتكارية ، والعوامل التى أسبغت على العمل الفنى شكله ولونه . ينطلق الخط البحثى فى حالات كثيرة من نقطة فى العمل نفسه ، ولكن وصف وتمحيص الخصائص المميزة للعمل تقود الباحث مباشرة إلى دليل خارجى لتفسيرها ، وبذا يكون للطرق الخارجية حلقة من المراجع أوسع بكثير من طرق التناول الداخلية .

وسوف أحاول فى الصفحات التالية تحليل هذه الوجهات بتقديم مدخل تاريخى مختصر للأنواع الرئيسة فى التاريخ الحديث للفن ، وبعض الأمثلة النموذجية لكل منها (٧٥). سوف يكون هذا التحليل تخطيطًا سريعًا أكثر من كونه سرداً للبحث التاريخى الفنى المعاصر . ولكننى آمل أن أقدم للقارىء لمحة عن مجموعةوتقنيات البحث وطرقه . ويحزر القارىء سلفا بأن هذا العرض يميل الى تجريد الشخصيات والإنجازات التى قام بها مؤرخو الفن الذين سيتم التعامل معهم ، من خلال التركيز على الطريقة والتفسير أكثر من الاهتمام بالإنجاز الكامل لكل فرد منهم (٧٦) .

استعمل كثير من الباحثين عدداً من الطرق ، وعبروا عن وجهات نظرمتعددة فى كتاباتهم ، وقد أظهروا نمواً ومرونة فى التفكير . تميز المعالجة الواسعة للأعمال الفنية عمل أغلب أصحاب العقول اللامعة والمتمكنة فى تاريخ الفن ، ولذلك سيتم الاقتصار على الإشارة إليها فقط. يُنصَح القارئ المهتم بطرق التناول المتعددة لباحثين بعينهم أن يطلع على كتاباتهم مباشرة، ولهذا الغرض ذكرت بعض المراجع فى الهوامش التى ترافق الصفحات التالية .

يبدأ أى بحث من العمل الفنى نفسه؛ لأن هذا وحده يمكن أن يبرر وجود تاريخ الفن. فعلى مؤرخ الفن أن يفحص هيئة الشيء المادية: الحجم، والحالة، والمواد، والتقنية والتنفيذ . وينبئ الفحص التحليلى المباشر العمل عن مبدعه ، وتاريخه ، ومكان إنتاجه (٧٧) ، ويمكن مثلاً أن يقدم نوع الخشب أو ملمس القماش والأصباغ المستعملة فى لوحة دليلاً على الأسس التى تمكن مؤرخى الفن من الإجابة عن الأسئلة التى تهمهم .

إذا تم اكتشاف بأن صورة منسوبة إلى "دورر" Albrecht Dürer قد نفذت على خشب البلوط، وليس الزيزفون، وإذا عرف بأن البلوط قد استخدم فى هولندا، وليس فى جنوب ألمانيا أثناء حياة "دورر" فإن ذلك يدعو إلى التكهن بأن فناناً آخر قد أنتجها. يمكن أن تستخدم الصور بالأشعة والصور المجهرية لتأكيد النسبة، والتغيرات فى تقنية فنان ما، ويمكن أن تؤدى الاختبارات الكيميائية على الأصباغ إلى تحديد عمر الصورة .

أصبحت التقنيات العلمية عوامل مساعدة عظيمة الشأن لمؤرخ الفن. أصبحت الطرق العلمية فى التحليل مع ظهور أعداد كبيرة من الأعمال المزورة فى السوق، والقدرات المتنامية فى تنفيذها– كما بالتحديد فى المحفورات العاجية والمفترض أنها من العصور الوسطى– مساعداً ضرورياً بأشعة أكس أحذت خلال العقد الماضى للوحة "مذبح جنت" Ghent Altarpiece من القرن الخامس عشر(٧٨)، أظهرت طبقات متعددة من الألوان من عصور مختلفة، ولكنها فشلت فى حل قضية أى الأجزاء قد نفذها "هوبرت ڤان آيك" Hubert van Eyck وأيٌ منها "چين" Jan ، أو حتى ما إذا كان كلا الأخوين قد عملا معًا فى هذا العمل الفذ. ما زال هناك الكثير أمام تاريخ الفن من التقنيات العلمية التى يمكنه الإفادة منها (٧٩) .

لقد ظهرت قيمة الدراسات التقنية عند "بوروفس" Alan Burroughs في: "النقـد الفني من المختبر" Art Criticism from a Laboratory (Boston, 1938)، "ولوري" Arthur P. Laurie في" "ضوء جديد على الأساتذة القدامى"، New Light on old Masters (London, 1935)، "وتقنيـات المصــورين العظمــاء" The Technique of the Great Masters (London, 1949) (٨٠) اسـتـخـدم "لورى" Laurie صوراً مجهرية لأجزاء مختارة من بعض لوحات ورسومات "رمبرانت" لتأكيدالنسبة (ضربة فرشاة "رمبراندت" ومدرسته The Brush-Work of Rembrandt and His School [London, 1949]). واستخدم "روز نبـيـرغ" jakob Rosenberg اكتشافات "لورى" ومتخصصين آخرين فى دراسة قضيـة وسـائل "رمـبـرانت" التـقنيـة وأهـمـيـتـهـا الأسلوبيـة (فى فـصل من كتـابه عن "رمـبـراندت: حـيـاته وعـمله" rembrandt: Life And Work [Cambridge, Mass., 1948; Re.ed., London, 194; Phaidon paperback]). لقد ناقش "بروكاشي" تحضير الصور فى القرن الرابع عشر، وبداية القرن الخامش عشر، كما ظهر فى زخرفة الجدران الإيطاليـة فى تأسـيس الأفـريسكو ugo Procacci, Sinopie e affreschi (Milan, 1961) والذى زاد كثيراً من فهمنا للمواد والتقنيات عند المصورين الجداريين فى ذلك الوقت. إن مسائل المواد والتقنية واكتشافات المرممين بشكل عام، قد ظهرت فى مجلتين، هما: "دراسات تقنية فى حقل الفنون الجميلة" التى بدأ نشرها فى عام ١٩٣٢ يحررها "سـتـاوت" (ولد فى ١٨٩٧) Technical Studies in the Field of the Fine Arts (since 1932), ed. by george L. Stout و"ملخصات تقنية فى الفن والآثار" Art and Archaeology Technical Abstracts (formerly Abstracts of the International Institutes for Conservation of Museum Objects) وبدأ نشرها فى عام ١٩٥٥.

إن دراسة مواد وطرق البناء في تاريخ العمارة، وخصوصاً فى فترة ما قبل عصر النهضة، يمكن أن تكون عوناً كبيراً فى تاريخ المبانى وفهم أسسها البنائية وحتى الشكلية أيضاً. نزعت مراكز جغرافية معينة فى العصور الوسطى إلى الاستمرار فى استخدام مواد وتقنيات بناء معينة، وتطور ذلك تدريجياً وببطء (باستثناء الابتكارات التكنولوچية). وإذا عُرفَت تواريخ بعض العمائر فى مدينة أو مقاطعة ما من خلال مصادر تاريخية، فإن الفحص الدقيق لموادها وتقنياتها وكذلك لعمائر أخرى غير موثقة، يمكن أن يؤدى إلى تأسيس تسلسل زمنى لكل تلك العمائر. تحتاج مثل هذه التحليلات

إلى جهود كبيرة، ولكنها تؤدى إلى كشوف مهمة. قد طبعت طريقةُ التناول هذه البحثَ الفرنسى الذى تم على عمارة العصور الوسطى والذى تحقق فى الفترة من القرن التاسع عشر إلى الثلث الثانى من القرن العشرين ، ومازالت مفيدة. لقد استخدم "ديكمان" Friedrich W. Deichmann نفس الطريقة، وحصل منها على نتائج باهرة فى دراسة العمارة البيزنطية .Studien zur Architectur Konstantinopels im 5. und 6 Jahrhyndert nach) (Christus [Beden-Boden, 1959]، واستخدمها "بيركنز" فى عمله على قصر الأباطرة البيزنطى John Bryan Ward Perkins (a chapter of The Great Palace of the Byzantine Emperors, second report, ed. David Talbot Rice [Edinburgh, 1958]). وآخرون. وأدت أيضًا إلى فهم أفضل لعمارة العصور الوسطى، كما فى عمل "بورتر" فى عمارة اللومبارد Arthur kingsley Porter (Lombard Architecture, 4 vols. [New Haven, 1915-17]). و"هورن ": " الكنائس الرومانسكية فى فورنس Walter Horn ("Romanesque Churches in Florence, "Art Bulletin XXV [1943]. pp. 11231). وآخرون .

وفى موضوع عمارة القرنين التاسع عشر والعشرين شارك المعماريون أنفسهم فى جعل الباحثين يعون الدور الحيوى الذى تلعبه المواد فى انبثاق وتطور حالات جديدة من التعبير، انظر على سبيل المثال: ملاحظات "أدلر" Dankmer Adler شريك "سوليفان" louis Sullivan فى "أثر البناء الفولاذى وألواح الزجاج على تطور الأسلوب الحديث" (Inland Architect and News Review XXXVIII [1896]). أصبحت مناقشة المواد الحديثة بسبب أهميتها الظاهرة جزءًا أساسيًا افى أغلب دراسات العمارة الحديثة (على سبيل المثال: بفسنر فى "رواد الحركة الحديثة: من موريس حتى جروبيوس" Nikolaus Pevsner, Pioneers of the Modern Movement, from William Morris to Walter Gropius [London, 1936; "ورواد التصميم الحديث" Pioneers of Modern Design, Penguin Boks, 1964], "وهتشكوك": طبيعة المواد ١٨٨٧ – ١٩٤١ ,Henry Russell Hitchcock In the nature of Materials: 1887-1941; و"عمائر رايت" The Buildings of Frank Lloyd Wright [New York, 1942] وهى دراسة أساسية لأعمال "رايت". وأحيانًا تصبح المواد النقطة الأساس فى أبحاث بأكملها مثل دراسة "جيديون" (Sigfried Giedion, Bauen in

وآخرين فى الحديد المصبوب فى العمارة Frankreich, Eisen, Eisenbeton, 2d ed. [Leibzig, 1928]; ودراسة "بريدجووتر" J. Gloag and D. Bridgwater, Cast Iron in Architec ture [London, 1948]; و"كولنز" فى «الكونكريت: رؤيا فى العمارة الجديدة» Peter Collins, Concrete: The Vision of a New Architecture; ودراسة على "بيريت" وأساتذته A Study of Auguste Perret and His Precursors [New Architecture York, 1959]; "وكونديت" فى « العمائر الأميريكة: المواد والتقنيات من المستوطنات الاستعمارية الأولى حتى اليوم » Carl W. Condit, American Building: Materials and Techniques from the First Colonial Settlements to the Present [Chicago, 1968; University of Chicago paperback 3 }) .

يتضح فى أيامنا الانعتاق الأساسى من الاستخدامات التقليدية للخامات والاتجاه إلى خامات أخرى مناسبة للإنتاج فى التصوير والنحت، والعمارة، وتعد ابتكارات التكعيبيين مثلاً على التجديد فى الخامات. لم يختر "بيكاسو" للكثير من بنائياته الرخام أو البرونز، بل مواد استُعملت فى تشكيل أشياء لتأدية وظائف عملية فى الحياة اليومية– على سبيل المثال: بقايا من صناديق خشبية، وقطع قماش. لقد جمع "بيكاسو" مواد غير تقليدية فى أعمال مهمة، حيث ظهرت غير متوقعة، ولكنها منسجمة وجميلة. عمل الفنانون منذ تجارب "بيكاسو" و"براك" الأولى على توسيع عدد المواد والتأثيرات الجمالية التى تصنعها. لقد قاد تنميق سطح التصوير أو النحت بقطع قماش، وبلاستيك، وخشب مضغوط من قبل فنانين ، مثل: "بورى" Alberto Burri، و"روشنبيرغ" Robert Rauschenderg، و"شوجرمان" George Sugarman إلى إعادة صياغة التعريفات الثابتة للوسيط فى التصوير والنحت. لقد ناقش "ريتشى" المعالجات المتنوعة فى فنون هذا القرن فى نحت القرن العشرين Andrew C. Ritcher in Sculpture of the Twentieth Century (New York, 1952); و"ويلكر" فى "النحت المعاصر"، Garola Gie-dion-Welcker in Contemporary Sculpture; An Evolution in Volume and Space (New York, 1995), " سيتز " فى "فن التجميع" William Seits, The Art of Assem-blage (Garden City, N.Y., 1961); و"روزنبلم" فى "التكعيبية وفن القرن العشرين" Robert Rosenblum in Cubism and Twentieth-Century Art (New York, 1961; Abrams paperback).

لقد اعتمد بعض مؤرخي الفن على المواد والتقنيات في أبحاثهم لأسبابهم الخاصة. وأكد هذا البعض بأن المواد والتقنية في الفنون المرئية تصنع أدق خصائصها، ويمكن من خلالها تحديد أساليبها.

وكما أشرنا من قبل، لقد اقترح "سيمبر" Gottfried Semper بأن التغيرات في الفن ناتجة عن البيئة والتطورات الحاصلة في المواد والتقنية. ومع أن آراءه "المادية" هذه قد هوجمت واستبعدت من قبل "ريغال" وتابعيه إلا أنها استمرت في الظهور في كتابات عدد معتبر من مؤرخي الفن المحدثين. يتصف عمل "جيديون" Sigfried Giedion (١٨٨٨-١٩٦٨)- وهو تلميذ "ولفلين" ومؤرخ العمارة الحديثة الأكثر تأثيراً من بين الباحثين والمعماريين على السواء- بالانحياز المعتمد للتكنولوجيا. (الفراغ، الزمن، والعمارة، نمو تقليد جديد Space, Time, and Architecture; The Growth of a New Tradition [Cambridge; mass., 1941]) يغلب على عمل "جيدون" أنه مهتم بالجوانب الاجتماعية والفنية للعمائر، ويؤكد بأنه لا يمكن الإيفاء بالمتطلبات الجديدة في العمارة الحديثة إلا حين تكتشف المواد والتكنولوجيا الضرورية لتحقيقها. وهناك باحث آخر أكثر تأثرًا بوعي منه أو بغيره - بآراء "داروين" و"سميبر"، هو المؤرخ الأمريكي العظيم للفن الإغريقي القديم "كاربنتر" Rhys Carpenter (ولد في ١٨٨٩). ويسعى في دراسته الأخيرة المهمة بعنوان: "النحت الإغريقي، مراجعة نقدية" Greek Sculpture, a Critical Review (Chicago, 1960) لأن يوضح "بأن الأساليب النحتية ليست أشياء متكلفة أو عارضة يمكن لفنان في أي وقت أن يبتكرها، وإنما مشروطة بإحكام بقوانين التطور والتي تعتمد على إملاءات غير قابلة للتغير بسبب ميكانيكية الرؤيا الإنسانية. "يركز إطاره المرجعي على الإجراءات التقنية، حيث يقوم: "إن التقنية الظاهرة في حرفة الفنان هي مرآة تنعكس عليها مشاهد تغيرات وتطورات الأسلوب" (السابق، ص٧). ومع أن كتاباته في النحت الإغريقي ثرية بالتحليل الشكلي المتسم بالتبصر والحذق- دراسته لعمل "بوليكيتوس" Polyclitus خاصةً تتسم بالكشف والوضوح - إلا أن نظرياته لم تجد قبولاً واسعًا بين مؤرخي الفن القديم.

إن عمل "فوسيلون" Henri Focillon (١٨٨١-١٩٤٣) أكثر تأثيراً في أوروبا وفي الولايات المتحدة على وجه الخصوص، وهو الأول في فرنسا الذي أدرك المفهوم "الڤييني" Kunstwissenschaft والذي خلص تاريخ الفن الفرنسي وفن العصور

الوسطى من منظـورىّ علم اللغـات وعلم الآثار الضيقين [٨١]. وكمـــا فعـل "ولفلين" و"وريغال" من قبل، افترض "فوسيلون" تطوراً داخلياً مستقلاً للأشكال والذى غالباً ما حدده بالتركيبة الثلاثية : تجريبى، كلاسيكى، وباروكى (حياة الأشكال فى الفن Vie des Forms [Paris, 1934; The Life of Forms in Art, 2d English ed., enl., trans. Charles B. Hogun and George Kubler, New York, 1948]). وبـدلاً مـن قبول مفهوم "ريغال" لـ Kunstwollen أكد "فوسيلون" دور المواد والتقنية فى العملية الابتكارية" « إن اختبار الظاهرة التقينة لا يتضمن سيطرة موضوعية أكيدة فحسب، ولكنه يقدم مدخلاً للب المشكلة أيضاً باستحضارها لنا بنفس الطريقة وبنفس وجهة النظر التى كانت لدى الفنان » (حياة الأشكال، ١٩٤٨، ص٣٦)، محدداً الفن – غالباً بخصائصة المادية– رأى بأن « ليست التقنية فقط مادة، وأداة، ويداً ... إنها عقل يتكهن فى المكان أيضاً » . عند "فوسيلون" يكشف التفاعل بين المادة والعقل عن الفن المبتكر بوضوح تام .

وبينما نجد أن أهم مؤلَّف نظرى لفوسيلون ، هو "حياة الأشكال" إلا أن إطاره المرجعى يُرَى على أحسن وجه فى كتابه المثير والأكثر نضجًا "فن النحت الرومانى" L'art des sculpteurs roman (Paris, 1931)، وينشـــر فـــصـــل منـــه بعنـــوان "Métamorphoses" فى هذا الكتاب. وعن التحـولات فى فن العصور الوسطى وضع فى كتابه "حياة الأشكال" ما يلى:

> أكثر القواعد صرامة والتى قصد منها إضعاف وتجميد المادة الشكلية، هى نفسها تُظْهِر– بتنويعاتها وتحولاتها– غناها وحيويتها الرائعة. ما هو الأكثر بعداً عن الحياة من الزخرفة الهندسية الإسلامية؟ لقد أنتجت تلك الزخارف بناء على تفكير رياضى، أى أنها مؤسسة على حسابات غاية فى الإتقان، وأنها قابلة للتحول إلى نماذج تتسم بجفاف مفرط. ولكن هناك فى عمقها نوعًا من النشاط النابض فى تضاعف الأشكال، وفيها بعض التعقيدات الإبداعية الغامضة التى تتشابك، وتلتف، وتتبعثر، وتنظم المتاهة ككل. سكونيـة تلك الزخـارف تتـلألأ بالتحـولات. فإذا ما قـرأت كمقعـرات أو مصمتات ، كمحاور رأسية أو قطرية يحتفظ كل منها بالسر ويظهر عدداً عظيماً من الاحتمالات. توجد ظاهرة مماثلة لذلك فى النحت الرومانسكى، هنا ينبثق الشكل المجـرد ، ويدعم صـورة خيـاليـة غريبـة من حيـاة

الحيـــوان والإنسـان هـذه المخـلوقـات الغريبـة التى قيـدت بشكل دائم بالعمـــارة أو بالزخرفة تتوالد باستمرار وبطرق كثيرة بحيث إن حبسها يهزأ بنا وبذاته ، عندما يصبح الشكل نسراً برأسين ، أو عروس بحر ومحاربين . إن الشكل يتضاعف ، يلتف ويبتلع شكله ذاته دون انتهاك لحدوده أو تشويه لأساسه ، يوقظ وينشر هذا المخلوق الغريب المتلون وجوده المجنون – وجود هو مجرد اضطراب وتموج لشكل واحد بسيط .

وبذا يؤكد فوسيلون أن حياة الفن موجودة فى تحول الأشكال ، وأن هـذه الحياة يمكن تباينها فى التحولات اللا محدودة التى تنشأ عن موضوع مركزى منفرد . يمكن القول ، مع مخاطرة التبسيط الشديد ،بأنه قد أطر فكره بقبول مبادئ ولفلين وريغال لتطور الأشكال المستقبل ، هذا الفكر الذى يرفض الجماليات المثالية ويقود إلى المبادئ المادية لـ « سيمبر » ومؤيديه .

أضاف " فوسيلون " تناسقاً جديداً لخارطة البحث التاريخى الفنى الفرنسى ، حيث فك قيود تقاليده الظواهرية والآثارية ، ومنحه أفقاً أرحب ، وقع عدد معتبر من المؤلفين على جانبى الأطلسى منذ ثلاثينيات القرن العشرين تحت تأثيره ، وفى السنوات السابقة على وفاته فى عام ١٩٤٣ كان " فوسيلون " أستاذاً زائراً فى قسم تاريخ الفن فى جامعة " ييل " Yale، حيث احتلت محاضراته وكتاباته مكانة ممتازة . وتتبدى تطلعاته فى العمل المتنوع التى يتبعها عدد من مؤرخى الفن فى " ييل " ومن ضمنهم " كوبلر " George Kubler ، " وميكس " Carroll L.V. Meeks " ، وهاميلتون " George Heard Hamilton .

شارك عدد قليل من الأوربيين اهتمام " فوسيلون " بتحولات الموضوعات الكبيرة الأساسية ، ومن بينهم مؤرخ الفن اللثوانى " بالتروسيتس " Jurgis Baltrusaitis (ولد فى ١٩٠٣) . وفى بحثه المبكر فى فن العصور الوسطى فى چورچيا وأرمينيا ، وفى كتابه عن النحت الرومانسكى ، حيث أصبح " قانون الإطار " مسلمة (La Stylistique ormentale dans la sculpture romane [Paris, 1931]) (٨٢) أظهر « بالتروسيتس » اهتماماً بالشكل والمحتوى ، بعد أن انتقل إلى باريس فى عام ١٩٤٧ واصل اهتمام " فوسيلون " فى موضوع التحولات ، وأنتج عدداً من المقالات المثيرة) LeMoyen age fantastique; antiquités et exotismes dans l'art gothique [Paris, 1995]; Anamorphoses ou pespectives curieuses [Paris,1955] ; Aerrations: quatre essais sur la légende des formes [Paris, 1957] (وفى هذ الأعمال تتبع

العلاقات الممكنة بين فن الشرق وفن العصور الوسطى اللاتينية . وتبع خطى فوسيلون (والد زوجته) فى أنه أصبح محاضراً زائراً فى جامعة « ييل »

يبدو أن عمل « فوسيلون » قد ترك أثراً أيضا على أبحاث ستيرلنج **Charles Sterling** (ولد فى ١٩٠١) وهو مؤلف « تصوير الطبيعة الصامتة من القدم وحتى الوقت الحاضر» **la nature morte de l entiquite a nos jours (paris, 1952 (still life painting from antiquity to the present time, newrev . ed.,trans. james emmons , newYork, 1959)** وكذلك على جاستيل **Andre Chastel.**

علق عدد قليل من المؤرخين الحديثين للفن – من خلال تفسيرهم للعملية والتغيرات الفنية – أهمية عظمى على المواد والتقنيات . لا تخلق هذه بذاتها أساليب فنية متميزة ، حيث قد تحدث تغيرات مهمة فى خصائص الأعمال الفنية الشكلية دون تغير ملحوظ فى المواد والتقنيات ، وقد يحدث العكس مع أن التغيرات تتزامن عادة . إن إدخال تقنيات جديدة يفسر فقط الإمكانات والحدود الطبيعية للأعمال الفنية . وفى حالة التصوير الزيتى فى الفن الهولاندى المبكر فى بداية القرن الخامس عشر أخذ ڤان إيك **jan van eyck** باكتشاف إمكانات الوسيط الجديد (وليس الوسيط نفسه) وعمل علي استنفاذها . إن التقنية والصفات الطبيعية المميزة للمادة مهمة فى لوحاته ، من حيث تقوية خصائصها الشكلية والرمزية فقط هناك عوامل أخرى لها تأثيرها ، والأكثر أهمية بينها هو ذكاء ومهارة المبدع والعوامل الاجتماعية والعقلية المؤثرة فى زمانه . وبالتأكيد فشل الوسيط الجديد بذاته يوضح الطريق الذى سلكه الفنانون الهولنديون الأوائل الذين جاءوا بعد ڤان إيك : أصبح العقل منذ إسهامات ريغال وكروتشة وفرويد – وليست المادة صاحب اليد الطولى فى تأريخ الفن .

لم يحتل العقل مكان المادة فى طرق عمل الخبراء وفروع أخرى مهمة فى التاريخ الحديث للفن إن هدف الخبراء هو إعادة تصور الأعمال الفنية فى مواقعها الأصلية – فى الزمان والمكان – فى سياق الإنتاج الإبداعى ، إنهم يناقشون مسائل الموثوقية والنسبة ، وكذلك تاريخ العمل ومكان إنتاجه . يتعامل الخبراء غالبا مع التصوير والنحت وأحياناً مع العمارة ، حيث إنها – بسبب اشتراك عدد كبير من الأيدى فى إقامتها – غير قابلة لتقنيات الخبراء . يمكن بالطبع ، فى حالة المعماريين المنفردين أن تكون هذه التقنيات مفيدة جداً ، حيث يمكنهم أن يستعملوا طرقهم لتحديد الأعمال

الكاملة لرايت Frank Lloyd Wright ، علي سبيل المثال ، وإيجاد الصلة بينها وبين عمل تابعيه في مدرسة « بريري » prairie school.

ربما إن هدف الخبير عادة مرتبط بتحديد الموثوقية والنسبة ، فإن مجاله يعتبر من قبل البعض كفرع دراسي منفصل ، ويختلف عن تاريخ الفن. تناصر أقلية من الباحثين وجهة النظر هذه ، ومن الصعب الدفاع عنها (٨٣) ولكي يحقق الخبير المحترف اهدافه فإن عليه امتلاك الفة حميمة مع عدد كبير من الأعمال ، وكذلك معرفة تاريخية واسعة لفن الفترة التي يختص بها ، ويكفي هذان المتطلبان وحدهما لأن نعتبر طرق الخبراء فرعا مهما من تاريخ الفن . إذا اعتبرنا أن مجال مؤرخ الفن غير هذا - بأن يكون هدفه على سبيل المثال دراسة المحتوى أو التغيرات الاجتماعية المؤثرة على الاعمال الفنية ، ولانشاء نظريات تطور فني - فإن ذلك بمثابة وضع اسفين بين عمل الخبير وعمل مؤرخة الفن . ومن الأفضل أن يعتبر تاريخ الفن علمًا إنسانيا واسعًا ومادته الأولية هي العمل الفني الذي يمكن النظر إليه من زوايا رؤيا عديدة .

الأعمال التي يقوم بها الخبير كثيرة المتطلبات وصعبة (٨٤) وتقع على قمتها خبرة طويلة وحميمة مع أعمال الفن الأصلية . إن الخبراء المتمكنين لايجلسون مرتاحين في كراسي وثيرة ، وهم يقومون بفحص الصور ، ولكنهم باحثون جادون بدراسة أعمال الفن ذاتها نقدياً سواء في بيئتها الاصلية او خارجها ، انهم يكافحون « لمعرفة الشيء كما هو في حقيقته » بـ « فهم بصري مباشر لأشكالها » (اوفنر Richard Offner) . يتطلب فهم عمل فني ملاحظة قريبة ومتكررة للحجم ، والحالة والوسيط والتقنية وخصائصه الطبيعية والشكلية ونوعيته ، وهي مكونات الدليل الذي يقود الخبير إلى إطلاق حكمه على الموثوقية والنسبة (٨٥) تستخدم أحيانًا وسائل علمية مساعدة كأشاعة إكس والصور تحت الحمراء للكشف عن جوانب أصلية للعمل (خصوصًا إذا كان قد دمر أو وضعت طبقات ألوان فوق سطحه الأصلي) لاتتمكن حتى العين المدربة من إدراكها. ولكن كقاعدة عامة إن عين الخبير وذاكرته البصرية أداتان حاسمتان في عمله . تقدم التوثيقات الأرشيفية أو غالبا في فن ما بعد العصور الوسطى المتأخرة إيضاحات تساعد في الكشف عن السياق الأصلي للعمل ، ولكن تستخدم هذه المعلومات لإثبات ملاحظات الخبير وليس لقيادته وهو الذي يركز اساسًا على الخصائص البصرية للعمل نفسه (٨٦) يمكن أن تكون التوثيقات والتواريخ الظاهرة في اللوحات والتماثيل مفيدة أيضا ولكن ينبغي النظر إليها بحذر شديد بسبب إمكانية تغيير

أو تزييف تاريخها الأصلى ، كما تبين مقالة أوفنر عن المصور الإيطالى « جويدو داسينا » Guido da siena (يعاد نشرها فى هذا الكتاب) .

قد تُظهر كتابات الباحثين الاوربيين مبكرًا - وذلك فى الربع الثانى من القرن التاسع عشر - « تقنيات الخبراء الحديثين » أن أول مؤرخ يأخذ على عاتقه دراسة جديدة لأعمال فن منفردة وكذلك مشكلة نسبتها ، هو «رومور» Carl Friedrich Von Rumohr (١٧٨٥-١٨٤٣). وفى عمله Italie nische Forschungen, 3 vols in one (Berlin, 1827-31) سعى إلى نسبة أعمال إلى الأساتذة صانعيها وذلك بتجميع كل المصادر ذات الصلة « حياة فازارى » على سبيل المثال) لبحثها بنفس أدوات فقيه اللغة ، لقد صب اهتمامه الأول على التطور الأسلوبى للتصوير والنحت الذى يرى تأسيسه من خلال التركيز على الخصائص الشكلية ومن المهم ان نلحظ أنه يفعل ذلك دون الرجوع للتعميمات العاطفية والنظريات الجمالية التى صبغت كتابات معاصريه . تميز عمل رومور بإدخال الطريقة التجريبية فى الدراسة المنتظمة لتاريخ التصوير والنحت والتى تناولها وطورها مؤرخو الفن الألمان خصوصًا أولئك العاملون فى برلين من «بازافانت» Johonn David Passavant (١٧٨٧-١٨٦١) إلى « جولدشميدت» Adolph Goldsch-midt (١٨٦٣-١٩٤٤) وتلامذته (٨٧) .

كان هناك خبيران فى المقدمة خارج ألمانيا فى ذلك الوقت ، هما «كروا» Joseph Archer Crowe (١٨٢٥-٩٦) "وكافا لكسيلا " Giovanni Battista Cavalcaselle (١٨٢٠-٩٧) كان " كروا " صحافياً ودبلوماسيًا انكليزيًا وله خلفية ثقافية واسعة أما كافالكسيلا » فكان سياسيًا ايطاليا وطنيا نشطًا وكان قد نال تدريبا فنيًا. جمع هذان الرومانسيان قواهما واشتركا فى تاليف عدد من الكتب (٨٨) تتنوع هذه الكتب من مسح شامل للتصوير الفلمنكى والإيطالى الى أعمال مخصصة لأساتذة إيطاليين منفردين وكلها لاقت اهتمامًا اوروبيًا واسعًا فى زمنها وترجمت بعد ذلك الى لغات عدة الأمر الذي زاد من تأثيرها (٨٩) فحص كروا وكافالكسيلا وكما فعل رومور من قبل المادة الاصلية (مثل كتابات ڤان مندر Van Mander وفازارى) مع أنهما لايعرفان أدوات فقه اللغة ، وفحصا عينيًا معظم اللوحات التى ضمّناها فى دراستهما . لقد اهتما اساسًا بتتبع تطور فنانين منفردين « بدءا بأعمالهم المبكرة إلى اضمحلالهم وسقوطهم واهتما كذلك بتصنيف مدارس التصوير ، وتجنبا التكهنات النظرية ، كما فعل زملاؤهم فى برلين رغبة فى الملاحظة العملية للخصائص الشكلية .

إن الإيطالى " موريللى" Giovanni Morelli (١٨١٦ - ٩١) هو أول من صاغ الخبرة - كطريقة بحث - صياغة منطقية . لقد كان متدرباً كطبيب (لم يمارس الطب أبدًا) وخبيراً بالتشريح المقارن وعضواً فى مجلس الشيوخ . هدف " موريللى ببساطة إلى نسبة الصور إلى أيدى أساتذة ، ولعمل ذلك ركز اهتمامه على أقل التفاصيل أهمية ، مثل بصمات الأصابع ، ثقوب الأنوف ، وانحناءات الآذان ، ورسمها بطريقة باهرة ، وكما ظهرت فى عمله : « المصورون الإيطاليون ؛ دراسة نقدية لأعمالهم Kunstkritische Studien Uber italienische Malerie, 3 vols. (Leipzig, 1890-93 [Italian Painters; Critical Studies of their Works, 2 vols., trans. Constance Foulkes London, 1892-93}), [٩٠] . ركز على هذه السمات وليس على الأشياء الأكثر عمومية كأسس التكوين ، والنسب الرياضية ، والإيماءات ، واللون ؛ لأنه اعتقد بأن تلك التفاصيل لاتتطلب إلا القليل من الطاقة والفكر ، وبذا يكشف الشخصية الفنية بوضوح أكبر - وجهة نظر ولدت فى علم النفس الحديث [٩١] ، صنف هذه التفاصيل بنظام وإحكام (اعتبر طريقته فى النسبة شيئا له دقة العلم) وبذا أصبح قادراً على تصحيح نسبة عدد كبير من اللوحات المهمة من عصر النهضة فى قاعات العرض الإيطالية والألمانية ومن ضمنها (فينوس النائمة) sleeping Venus لجيورجونى Giorgione فى « جيمالدا جاليرى » فى درسدن والتى كانت قد نسبت قبلاً إلى « تيشان » وإلى ساسوفيرانو » عن اصل لتيشان [٩٢].

وحيث إن « موريللى » Morelli قد اعتبر النتائج التى حققتها طريقته علمية وليست حدسية الا أن بعض النقاد وسم طريقته بأنها شكل من دجل وعرافة ، مع أن بعضهم قد طبقها في يعمله (على سبيل المثال : فريدلاندر friedlaender) تعتبر الطريقة الموريللية وبالرغم من انتقاداتهم العمود الفقرى فى عمل الخبير اليوم . لقد طبقها أعظم الخبراء فى القرن العشرين ووسع مفهومها لدرجة شملت وأفادت فى الفحص الدقيق لكل المعالجات الشكلية لكل المعالجات الشكلية فى الأعمال الفنية . حتى أن المحتوى قد أُخذ فى الاعتبار لأنه عرف بأن بعض الموضوعات قد شاعت فى أماكن فى أوقات معينة [٩٣] بقى هدف « موريللى » وأتباعه دومًا محدداً بدقة ، وهو تحديد موثوقية ونسبة الاعمال الفنية .

إن أهم إنجاز للخبراء هو نشر الأعمال الكاملة أو الكتالوجات ، وضم كلاهما قوائم من الأعمال لفنان أو مجموعة من الفنانين أو مدرسة ، وقد مكنتنا مؤرخ الفن من

الانطلاق من المعلومات الأولية الى تفسير هذه المعلومات . فى الفن الإغريقى القديم بعض من الكتالوجات الأساسية قد أنتجها « فورتفانجلر» Adolf Fuurtwangler (١٨٥٣–١٩٠٧) Die antiken Gemmen 3vols (Leipzig 1900) ريختر Gisela M.A Richter (ولد في ١٨٨٢) "نحت ونحاتو الاغريق" (the Sculpture and Sculptors of the Greeks new rev . ed. [New Haven,1950]) وبورتريهات الاغريق the portrits of the Greeks , 3 vol [london1965]; بيبر Margarete Bieber (ولدت فى ١٨٧٩) "نحت العصر الهيلينستي" (The Sculpture of the Helle - nistic Age,rev. ed [New York, 1961]; بيزلى Sir John Beazley (ولد فى ١٨٨٥) الشكل الأسود الأتكى لمصورى الأواني (Attic Black- Figure Vase- Painters [Oxford, 1956] والشكل الأحمر الأتكى لمصورى الأوانى Attic Red- Figure Vase- Painters [Oxford, 1942]; بيان Humfry Payne (١٩٠٢ – ٣٦) دراسة الفن الكورنثى فى فترة الممات (Necrocorinthia: A Study of Coronthian Art in the Archaic Period [Oxford, 1931]). ويجب ذكر العمل الدولى بعنوان الأعمال القديمة الكاملة والذى ظهر منه أكثر من مئة ملزمة .

أنتج باحث ألمانى ذو موهبة نادرة ، هو " جولد شميدت " Adolph Goldschmidt (١٨٦٣ – ١٩٤٤) عدداً من الأعمال الكاملة الأساسية فى الفن البيزنطى وفن العصور الوسطى . . .غير واثق بالتكهنات الفوقطبيعية عن طبيعة تاريخ الفن وناكراً للنظريات الجمالية لأناس مثل " ولفلين " Wolfflin و"ريغال " Riegl ، ركز " جولد شميدت " على تجميع أعمال فن ودراستها شكلياً وتاريخياً . يغلب أن يطال عمله على المخطوطات – والعاجيات – وأشكال النحت الأخرى من النحت البيزنطى والعصور الوسطى – التنقيح ، ولكنه لم يهمل أبداً . تضم أعماله Die Kirchenthur des Heiligen Am- brasius in Mailand; ein Denkmal fruhcritlicher (Skulpture Strassburg, 1902); Die deutschen Bronzeturen des fruhen Mittelalters (Marburg an der Lahn, 1926); die deutsche Buchmalerei, 2 vols. (Fence, 1928 [German Illumination, 2 vols. [Florene, 1921]); Die Elfenbeinskulp -turen aus der Zeit der Kar- olingischen und sechsischen Kaiser VIII-XI.Jah- rhundert, 4 vols (Berlin, 1930-34) ومع " وايتزمان " Die byzantinischen El -fenbeinskulpturen des X. bis XIII. Jahrhunderts, 2 vols, (Berlin, 1930-34). لاتقاس مساهمة " جولدشميدت " بتلك الأعمال الضخمة فحسب ، ولكن بالعدد الكبير من تلاميذه أيضًا وأغلبهم احتل مواقع

مهمة فى المتحف والتعليم في الولايات المتحدة وأوروبا (بانوفسكى Erwin panofsky ، سوارزينسكى Hans Swarzenski ويتكوفر Rudolf Wittkower وايتزمان -kurt Witz mann كوفمان Hans Kauffmann ، جول Ernst Gall ، دورنر Alexxander Dorner ، نيومير Alfred Neumeyer ، باتز Walter paatz ، بالداس ludwig baldass ، وجانتزين hans Jantzen (٩٤) .

هناك أعمال كاملة أخرى لا غنى عنها في دراسة الفن المسيحى المبكر وفن العصور الوسطى ، ومنها ثلاثة أعمال قام بها ويلبيرت Josef Wilpert (١٨٥٧-١٩٤٤) roma sotterranea: Le pittura delle catacombe romanr , 2 vols (Rome, 1903) , Die romischen Mosaiken und Malereien der Kirchlichen Bauten vomIV, bisXIII. Jahrhundert , 2d. ed , 4ovols .(Freiburg im Breiagou, 1917) , and I Sarcofagi Cristani Antichi , 2 vols (Rome, 1929-32); وثلاثة أعمال قام بها ديلبروك -Rich ard Dalbrueck (١٨٧٥-١٩٥٧)، -Die Consulardibtychen und verwandte Denk maer, 2 vols ., (Berlin, 1929), Antike porphyrwerke (Berlin, 1932),and Spa-tantike kaiserportrats von Constantinus Magnus bis zum Ende des Westreichs (Berlin and Leipzig, 1933)

قدم عدد من الخبراء مساهمات قيمة فى تخصص موريللى « الفن الايطالى » . إن العمل المبنى على الخبرة فى حقل تصوير عصر النهضة مرادف فعليّ لاسم "بيرنسون" Bernard Berenson (١٨٦٥-١٩٥٩) الذى بالرغم من أنه لم يدرس فى الجامعة أبداً قد أثر كثيراً من خلال ما كتبه وكذلك مكتبته الخاصة التي فتحها أمام الطلبة (معهد عرف بـ "فيرست تاتى" 1 Tatti بالقرب من فلورنس بإيطاليا) إنه مدين بعمق بطريقته إلى " موريللى " (انظر : مبادئ البحث عند الخبير "-Rudiments of Connoisseur ship," فى "دراسة ونقد الفن الإيطالى" the Study And Criti- cism of Italian Art, 2d ser. (London, 1902 [repub. as Schocken Book enti-tled Rudiments of Con noisseurship]). وتقع مساهمته الأساسية فى قوائمه للّوحات التى نسبها إلى أيدى متعددة (رسومات المصورين الفلورنسيين : تصنيف ؛ نقد ودراسة كوثائق فى

تاريخ وتقدير الفن التوسكاني the Drawings of the Florentine Painters Classified Criticised and Studied as Documents in the History and Appreciation of Tuscan Art, 2 vols (New York1903); ولوحات النهضة الايطالية : قائمة بالفنانين الأساسيين واعمالهم Ltalian Pictures of the Renaissance : A The S tudy and List of the prin cipal Artists and Their Works [Oxford, 1932]). (٩٥).

بينما تعامل « بيرنسون » الى درجة كبيرة مع فن القرنين الخامس عشر والسادس عشر ، نجد الباحث الأمريكي « أوفنر » Richard Offner (١٨٨٩-١٩٦٥) قد ركز على فن القرن الرابع عشر ، إن أهم عمل لأوفنر هو الأعمال الكاملة للتصوير الفلورنسي نقدياً وتاريخياً Critical and Historecal Corpus of Florentine painting (New York, 1931 ff.), ولكن تحليله البصرى الأساسى والدقيق يمكن أن يرى أيضاً فى عدد من المقالات الرصينة (جيوتو ، ليس جيوتو Giotto, Non-Giotto, Burlington Magazine LXXIV (1939), pp. 258-69, and LXXV (1939), pp. 258 - 69 and lxxv (1939) (اعيد نشرها فى أعمال الفريسكو فى مصلى آرينا Giotto: the Arena Chappel Frescoes, ed James Stubblebine , New York, 1969,pp. 135-55; Norton paperback); « وجويدو السييني وعام ١٢٢١ » Guido da Siena and A,D,1221, Gazette des Beaux Arts, 6th ser ., XXXVII(1950), pp. 61-90, 155-64, وتظهر المقالة الأخيرة في هذا الكتاب (٩٦).. ولقد تحلى كل من « بيرنسون » وأوفنر بذاكرة بصرية دقيقة وقوية وهى ضرورة تمكن الخبير من القيام بعمله بنجاح .

قد غُطِي حقل التصوير الأسبانى فى العصور الوسطى وعصر النهضة بأربعة عشر مجلدا قام بها "بوست" Chandler R. post (١٨٨١-١٩٥٩)، تاريخ التصوير الأسباني A History of Spanish Painting (Cambridge, Mass., 1930-66). أما الاعمال الكاملة للتصوير الألماني والشمالي هى تلك التى قام بها « فريدلاندر» Max J. Friedlaender (١٨٦٧-١٩٥٨) Die altniederlandiche Malerei, 14 vols (Berlin, 1924-37; Early ويعاد نشرها الآن بالإنكليزية بعنوان :

التصوير الشمالى المبكر Ne therlandish Painting) . لقــد تجنـب « فريـدلاندر» مثـل « بيرنسون » الحياة الجامعية ويبدو أنه لم يلق أى محاضرة عامة أبدًا . لقد قدم خبيران آخران يمتلكان حساسية فنية مساهمات فى البحث فى فن شمال وجنوب الألب فى هذه الفترة هما "بود" Wilhelm von Bode (١٨٤٥-١٩٢٩) و" فينشورى" Adolfo Venturi (١٨٥٦-١٩٤١) .

مهد « بود» الأرضية للباحثين فى دراسة فن الباروك الألمانى بعمله المعنون بـ Studien zur Geschichte der hollandischen Malerei (Braunscchweig, 1883) وعمله المعنون « بتصوير أساتذة ألمانيا والشمال العظماء » Rembrandt und seine Zeitgenossen: Charakterbilder der grossen Meister der hollandischen und vlamischen Malerschule im siebzehnten Jahrhundert (Leipzig, 1906 [rev 2d ed trans Margaret L. Clark as Great Mastrs of Dutch and Flemish painting london, 1909) تبعتها مساهمات "دوجروت" Cornelis Hofstede do Groot (١٨٦٣-١٩٣٠) كتالوج عن أعمال مصورى القرن السابع عشر الألمان الأكثر أهمية eahreidendes und Kritisches Verzeichnis der Werke der he vorragendsten hollandischen Maler des XVLL, Jahnhunderts , 10 vols (Esslingen,1907-28), وصـــدر منهـــا المجلدات الثمانية الأولى بعنوان : ACatalogue Raisonne of the Works of the Most Eminent Duch Painters of the Seveteenth Centure , trans and ed E.G. Hawke , 8 vols (London , 1908-27) منذ أن تحـقـقت تلك الدراســات الرائدة زاد عـدد من الباحثين معرفتنا وفهمنا للاعمال الكاملة لأساتذة بعينهم (على سبيل المثال : الاعمال المخصصة لرمبراندت التى قام بها بوخ Kurt Bouch ، "بينش" Otto Benesch ، "روزنبيرغ" Jakob Rosenberg ، و"سليف" Seymour Slive) .

جذب مجال فن الباروك الأسبانى وما تبعه مؤخراً انتباه باحثين من خارج أسبانيا يقف عدد من الكتالوجات كمساهمات جديدة فى هذا الحقل مثل عمل " ويثى " Harold E. Wethey so Cano: Painter, Scultptor, Architect (Princeton, 1955) والجريكو " ومدرسته El Greco and His School, 2 vols. (Princeton, 1962) والمجلدين

اللذين كتبهما لوبزريه Jose Lopes-Rey فى الولايات المتحدة ؛ الأول بعنوان " فيلاسكويز : كتالوج لكامل أعماله مع مقدمة "Velazquez: A Catalogue Raisonne of his Oeuvre, With an Introducto- ry Study (London, 1963), و"عمل وعالم فيلاسكويز" . Velazquez' Work and World (London, 1968) .

بالرغم من أن العمل المبنى على الخبرة حسب تقاليد " موريللى " أقل شيوعًا اليوم عما كان عليه فى العقود الأولى من القرن العشرين إلا أنه وجد ليبقى بالرغم من التقدم الذى أحرز مؤخرًا فى التقنيات العلمية التى تساعد فى تحديد الموثوقية والنسبة ، ولو فى أضيق الحدود . إن مشاكل النسبة للأساتذة المهمين أو لمجموعات أو لمدارس الفنانين لم تعد خطرة ، لذا نقل مؤرخو الفن اهتمامهم إلى جوانب أخرى من الفنون المرئية ، وطبقوا تقنيات تحليل مختلفة . هناك اتجاه فى البحث المعاصر يقوم على الجمع بين نتائج البحث المبنى على الخبرة وبين تلك الناتجة عن تقنيات أخرى ، مثل البحث المبنى على المضمون ، وعلم النفس ، والتحليل النفسى والتاريخ الاجتماعى والثقافى . يبدو هذا الاستيعاب للتقنيات فى عدد من الدراسات المتأخرة المثيرة ، مثل : كتاب " ميس : " التصوير فى فلورنس وسيينا بعد الطاعون » Millard Meiss, Paint -in Florence and Siene after the BLack Death (Princeton, 1951;

وعمل Caravaggio Studies [Princeton, 1955 Shoken Book]paprback k); "فريدلاندر": دراسات كارافاجيو walter F.Friedlaend وعمل " فيتكوفر » : برنينى نحات روما الباروكى Rudlf Wittkower, Gian Lorenzo Bernini, the Sculptor of Roman Baroque (London, 1966); وعمل " ريتشاردسون " بعنوان : « أو لستون : على فنان أمريكى رومانتيكى" Edgar Richard - son, Washington Allston, a Study of the Romantic Artist in America (Chicago, 1948; Apollo Edition); وعمل روزنبلم " : التحولات فى نهاية القرن الثامن عشر Robert Rosenblum, Transformations in Late Eight- eenth Century Art (Princeton, 1967, Princeton PaPerback).

مثل هذه الأعمال ليست نادرة فى البحث المعاصر ، ولكن الأعمال التى تنحو إلى التحليل الشكلى للأساليب تبدو أكثر تواجداً (٩٧) . وذكر عدد من الأمثلة يكفى أن يؤيد هذه الحقيقة . لقد شاعت الدراسات الشكلية في التاريخ المعمارى للعصور الوسطى منذ القرن التاسع عشر . وعلى سبيل المثال كتاب " جول " : «العمارة القوطية الفرانكية والألمانية **Ernst Gall, Die gotisch Baukunst in frankreich und Deutschland (Leipzig,1925),** و « جرودكى » : العمارة الأوتونية **Louis Grodecki, l'Architectur ottoniennr, au seuil de l'art roman (Paris, 1958) ,** وبالرغم من عدم كون " بانوفسكى " **Erwin Panofsky** (١٨٩٢ – ١٩٦٨) شكلياً خالصاً فإن عمله **Die deutsche plastik des elfren bis dreizehnten Jahrhunderts, 2 vols. (Munich, 1924)** بقى تحليلاً لاغنى عنه للتغيرات الشكلية فى نحت ألمانيا فى العصور الوسطى (٩٨) . ولقد عالج " وايت " **John White** (ولد فى ١٩٢٤) تاريخ دخول الفراغ التصويرى» كخصيصة أساسية للشكل فى الفن الإيطالى خلال القرون الثالث عشر والرابع عشر والخامس عشر ، فى كتابه الباهر : ولادة وتجديد ولادة الفراغ التصويرى **The Birth and Rebirth of Pictorial Space (London, 1957 , 2d ed.,.London,1967).** ولكن قبل ذلك كله ظهر تأثير التقاليد الشكلية لأعمال " ولفلين " **Heinrich Wolfflin** المبكرة خصوصاً كتابه الساحر : «الفن الكلاسيكى» **Classic Art** الذى نشر فى ١٨٩٩ في مجال البحث المتأخر . لقد ظهر تأثيره على سبيل المثال فى عملين قام بهما " فريدبيرغ " **Sidney Freedberg** (ولد فى ١٩١٤) الأول بعنوان : «التصوير في قمة النهضة فى روما وفلورنس» **Painting of the High Renaissance in Rome and Florence, 2vols., (Cambridge, Mass., 1941).** والثانى : عن « أندريا ديل سارتو » **Andreadel Sarto, 2 vols. (Cambridge., Mass ., 1963).** إنهما تقص بصرى عميق فى تطورات فنان أو فنانين على مستوى الأسلوب الشكلى وصلته بعمل أساتذة آخرين معاصرين ، ويمكن تلمس أصداء من كتاب : « أسس تاريخ الفن » ، الذى ألفه " ولفلين " **Priciples of Art History** (نشر لأول مرة فى ١٩١٥) فى بعض الأوراق التى كتبها " هيتزر " **Theodor Hetzer** (جمعت فى كتابه **Aufsatze und Vortrage, 2 vols. [Leipzig, 1975]** لقد كان " هيتزر " (١٨٩٠ – ١٩٤٦) مثل " بانوفسكى " تلميذاً لفوج وجولد شميدت ، وكان تلميذاً لو لفلين نفسه (٩٩) . ويقدم "فريد لاندر" تطبيقاً أكثر إتقاناً لأدوات « ولفلين » المفاهيمية ،

ولكنها ليست رؤيته القديمة فى سيكولوچية الجمال ، وذلك فى كتابه واسع الانتشار : «النهجية وضدها فى التصوير الإيطـالى» **Mannerism and Anti- Mannerism in Italian Painting (New York,1957 ; Schocken Book)** يعد هذا الكتاب بحق واحداً من أهم التعريفات وأكثرها إقناعاً لأسلوب فن النهجية الإيطالى فى القرن السادس عشر (١٠٠) . وعلى النقيض من " ولفلين " ناقش " فـريدلاندر " العـوامل الخـارجـيـة التى تؤثر فى تشكل الفنون المرئية . ولم يتجاهل الإمكانات الرمزية للفنون فى هذا العمل الأساسى، كما فى كتابـه الذى استُخدم واسعًا فى التدريس : "من ديڤيد إلى ديلاكروا " **David to Delacroix, trans. Robert Goldwater (Cambridge, Mass., 1952; Schocken Book).** وكما أيضاً فى عمليه الآخـرين ، ويـركـز كل منهما على فنـان: **الأول** : « دراسـات كارافاجيو » **Caravaggio Studies (Princeton, 1955, Schocken Book)** **والثـانى** : « بوســان " **Nicolas Poussin, A New Approach (New York, 1966).**

هذه الدراسات هى أمثلة قليلة على طريقة التناول الشكلى فى تاريخ الفن اليوم ، وتشير إلى أن هذا التناول ليس نهجًا رئيسيًا فى البحث المعاصر فحسب ، ولكنه شائع أيضًا فى كل وجهـات تاريخ الفن الأخـرى . وعلى أية حال ، وكما تلمح كتابات " فريدلاندر " إن مـؤرخى الفن اليـوم على وعى بالخصـائص الأخـرى غيـر الشكلية الخالصة . إن التعقيد فى فن القرن العشرين جعل الباحثين ينتبهون إلى الحاجة إلى مصطـلحات شكـلية وتحلـيل أكثـر ثـراءً وإحكـامًــا من تلك التى وجدت فى كتابات " ولفلين " ومعاصريه (١٠١) .

لقد أثبتت الدراسـات التوثيقية أن لها مساهمات قيمة فى فهمنا للفنون ، إنها منتشرة فى تاريخ عمارة العصور الوسطى وعصر النهضة وفترة الباروك ، حيث إن تقديم الدليل الكتابى والآثارى والفوتوغرافى يعمل على بناء الأساس التاريخى . واحد من الأعمـال الضـخمـة فى هـــذا المجـــال من البحث ، هو نشـــر مكتشـفات جـامعـة " برنسـتـون " فى سـوريا فى ١٩٠٤ – ١٩٠٥ و ١٩٠٩ وقـام به " بوتلر من جـامـعـة برنستون (١٨٧٢ – ١٩٢٢) **Howard Crosby Butlr, Publications of th Princeton University Archaeological Expedition to Syria in 1909 (Leider, 1909-20).** أنتج بورتر (١٨٨٣– ١٩٣٣) ، من جـامـعـتى ييلوهـارفـارد عـمـلاً مـشـابهًـا فى

الأهمـيـة من حـيـث مـسـاهـمـتـه فى مـعـرفـتـنـا بـعـمـارة ونـحـت العـصـور
الوسـطى ، وذلـك فى كـتـابـه : «عـمـارة الـلومـبـارد» king Sely Porter, Laombard
Architecture, 4 vols., (New Haven, 1915-17), وعـمـلـه : النحت الرومـانسكى على
طرق الحـجـيج » Romansque Sculpture of the Pilgrimage Roads, 10 vols. (Bos-
ton, 1923), وعمله : «صلبان وثقافة أيرلندا » (The Crosses and Culture of Ireland
New Haven and London 1931) ولمعرفـة مـفـهـومـه لتـاريخ الفن أنظـر : مـقـالتـه "
Kunst und Wissens chaft" in Die Kunstwissenschaft der Gegenwart in Selbst-
darstellungen, ed Johannes Jahn (Leipzig, 1924), pp. 77-93. لقد نشرت الأعمال
الكاملة الأساسية لعمارة روما فى المسيحى المبكر والوسيط تحت إشراف "كروثايمر"
Richard Krautheimer (ولد فى ١٨٩٧) بعنوان : « بازيليكات رومـا من العـصـر
المسيـحى المبكر من القـرن الرابع وحتى التـاسع» the Early Christian Basillicas Of
Rome, Fourth - Ninth Centuries, 5 Vols. (3 Vols.to Date Vatican City, 1937-70)
زادت مـعـرفـتنا كـثـيرا بالعـمـارة فى المسيـحى المبكر والبيـزنطى والأرمنى والإسلامى
بالأبحـاث الشـاملة لـ «سـتـرزيـجـوفـسكى» Josef Strzgowski (kleinasien { Leipzig,
1930}., Amida (Heideliberg , 1910)., Die وأبحـــاث «كـريـزويل» keppel Archibald
Cameron Creswell Baukunst der arminir und Europa ,2 vols (ولد فى ١٨٧٩)
التى لاتعرف الكلل والتى قد نتج عنها أعمال كاملة ضخمة عن العمارة الإسلامية ،
الأول بعنوان «العمارة الإسلامية المبكرة» Early Muslim Architecture, Umayyads,
early Abbasids and Tülunids,2 vols (Oxsford, 1932-40 ed. If vol I, 1969),
والثانى : عمارة مصر الإسلامية The Muslim Architecture Egypt,2vols(Oxford,
1952-59). ولقد أضناف ديتشمان Friedrich Wilhelm Deichmann(ولد فى ١٩٠٩)
جـوهرياً إلى المعـرفـة فى فن وعـمـارة رافنا مـن المسـيـحى المبكر وذلك فى :Ravenna
Häuptstadt des spatantiken Abendlandes. 3 vols. (Wiesbaden,1969). ولقــــد
عرفت الأوادبد المسيحية المبكرة والبيزنطية اليونانية من خلال عدد كبير من المنشورات
التى قـام بـهـا " سـوتـريو " Georgios M. So- teriou (ولد فى ١٨٨٠) ، أورلاندوس
Anastasios K.Orlandos (ولد فـى ١٨٩٠) ، و" وزينـغــــوبـولوس " -andres Xyn
gopoulos (ولد فى ١٨٩١) وباللغة اليونانية الحديثة [١٠٢] . استـغرقت دراسـة الفن
البيزنطى وفن العصور الوسطى عامة وكنيسة سـان ماركو فى البندقية خاصة حياة

أستاذ تاريخ الفن فى جامعة فيينا " ديموس " Otto Demus (ولد فى ١٩٠٢) . مع " دياز " Ernst Diez الفسيفساء البيزنطية فى اليونان ، هوزيوس لوكاس ودافنى Byz-antine Mosaics in Greece, Hosios Lucas and Daphni (Campridge ,mass.,1913) الفسيسفاء البيزنطية : جوانب من التذكارى فى بيزنطة Byzantiine mosaik decora-tion : Aspects of Moneu the menital art in The Moase- فسيفساء نورمان صقلية ics of Norman sicile (London 1950)' die entestehung des Palälogenstils in der malrie in berichte zum XI lentrnationalen Byzantinisten kongress mnchen,1958 no IV 2 (1960) pp 1-63 of san marco كنيسة سان ماركو فى البندقية – تاريخ ، عمارة نحت in venise History Architecture sculpture (waichngton D.C 1960) romanische wandmalerei (munich, 1968) الفن البيزنطى والغرب byzantine Art and the West (NewYork, 1970) بحث هورن Wal Ter Horn (ولد فى ١٩٠٨) خلال العقدين الماضيين العمارة المقسمة المساحات والتى استعمل الخشب فى سقوفها فى العصور الوسطى فى شمال الالب ، وقدر أهميتها لتساعد فى فهم أوضح للعمائر فى العصور الوسطى بشكل عام (فى أصول نظام تقسيم الفراغ فى العصور الوسطى) ON The Origins OF The Medieval Bay system journal of the Society of Architectural historians XVII (1958), pp. 2-23 حظائر دير بيليو the Barns of the Abbey of Beaulieu at its Granges of Geat Coxwell and Beau-lieu St leonards (Berkeley 1965) ومع «بورن» Ernest Born عمل ضخم على مخطط سانت غول St Gall فى طور الاعداد (١٠٣) لخص «كونانت» kenneth john conant (ولد فى ١٨٩٤) الحفريات و الابحاث التى قام بها طيلة حياته على دير كلونى Cluny فى سلسلة تاريخ بيليكان Pelican History العمارة الكارولنجية والرومانسكية ٨٠٠–١٢٠٠ Carolingian and Romansque 800-1200 Cluny les eglises et la mai-son du chef d ordre macon (cambridge mass and (Baltimore 1959 2d ed 1966) macon نشر جول Ernst Gall (١٨٨٨–١٩٥٨) فرانكل Paul Frankl (١٨٧٨–١٩٦٢) كروسبى summer Crosby(ولد فى ١٩٠٩) وبرانر Robert Branner (ولد فى ١٩٢٧) دراسات توثيقية مهمة فى حقل العمارة القوطية .

جذب مجالا عمارة النهضة والباروك عددا اكبر من التلامذة الذين قدموا مساهمات قيمة واحد من اوائل الباحثين عمل فى المجالين هو «ويتكوفر» Rodolf witt-

kower (ولد فى ١٩٠١) michelangelo s Bidlioteca laurenziana Art وريتز يانا لما
يكلانجلو Bulletin XIX (1934) PP 123-218 CARLO RAINALDI and the roman Ar-
chitecture of the full Ba roque Art Bulletin XLX(1963) pp 242-313 S. maria della
Salute : رينالدى وعمارة روما فى اكتمال الباروك و«سانتا مارية ديلا سالوت :
العمارة الاحتفالية وباروك البندقية Scenographic Architecture and the venetian
Baroque saggi e memorie di storia dell art e III (1963), pp 31-54 James اعيد
نشرها فى هذا المجلد .

يمكن ذكر دراسات توثيقية أخرى وتتضمن عمارة مايكل انجلو لأكرمان S. Acker-
man, the Achitecture of michelangelo , 2 vols. (London, 1961) Balladio (Bal-
timore and harmondsworth, End., 1966; penguin David Coffin, the villa d'Este
وبلاديو كتاب كوفن فيلا ابستا فى تيفولى Book); at tivoli (princeton, 1960); مقالة
كوليدج فيلا جوليا : دراسة لعمارة وسط ايطاليا فى منتصف القرن السادس عشر
john p. coolidge, the villa Giulia: AStudy of central Italian Arhitecture in the
mid - Sixteenth Century, Art Bulletin XXV (1943), pp . 177-225; Anthony
وكتاب بلنت : فرانسوا ما تزارت واصول عمارة فرنسا الكلاسيكية Blunnt, francois
Mansart and the Origins of French Classical Architecture (London, 1941),
وفيليبرت دلاورم (Philibertn de l. orme, london, 1958; لوتز Wilfgang lotz, Vignola
- studien (Wurzburg, 1939), Die ovalen kirchenraume des cinquecento, Ro-
misches jahrbuch fur kunstgeschichte VII (1955) pp. 7-99, واعادة تعريف
الاسلوب : العمارة فى نهاية القرن السادس عشر Redefinitions of Style : Archi-
tecture in the Later 16th Century" College Art Journal XVII (1985), pp. 129-39;
لوري " إعادة تعريف الأسلوب : عمارة قمة النهضة" Bates Lowry, "Redefinitions
of Style: High Renaissance Ar- chitecture, " College Art Journal xvll (1958),
pp. 115-28 هيبارد " عمارة بلازو بورفيس" Howard Hibbard, "Architeure of the
Palazzo Borghese, "memoir of the American Academy in RomE xxvll
(1962),pp.1-149 روزنثال " فى كتابه كاتدرائية غرناطة : دراسة فى النهضة
الأسبانية." Earl e. Rosenthal, The Cathedral of Granada A Study in the Spanish

Hans Sedlmayr, Osterreichische" بسيدلماير "Ren-aissance (Princeon, 1961);
Ba- rokarchitektur, 1690- 1740 (Vienna, 1930) Johann Bernhard Fischer von
Wilhelm Pinder, Deutscher Barock: die gros- " ويندر " Erlach (Vienna, 1956);
" بومر " sen Baumeister des 18. Jahrhunderts (Konigstein im Taunus, 1940);
فى كتابها : عمارة القرن الثامن عشر فى بايدمونت -Richard Fommer,Eighteenth
Century Architecture in Piedmont: The Open Structures of juvar-ra, Alfieri,
CARROll L.الإيطالية العمارة كتابه فى " ميكس " AND Vittone (New York, 1967);
: كتاب كوفمان V.Meeks, Italian Architecture, 1950-1914(New Ha-ven, 1966
العمارة فى عصر العقل ، الباروك ومابعده فى إنكلترا ، إيطاليا ، وفرنسا -Emil Kauf
mann, Architecture in the Age of Reason; Baroque and Post-Baroque in Eng
land, Italy, and France (Cambridge, Mass., 1955, Dorer Book).

هناك مقالات وكتب مهمة تدرس العمارة منذ الثورة الفرنسية على جانبى الأطلسى وضعها إجبرت " DONALD EGBERT ، و « جيديون » SIEGFRIED GIEDION ، و « كيمبال » FISKE KIMBELL ، و « كوبلر » EROGE KUBLERl ، و « بفسنر NIKOLAUS PEVSNER ، و « وسكالى » VINCENT SCULLY ، و « بانهام » -REYN ER BANHAM ، و « زيفى » BRUNO ZEVI وخصوصاً « هيتشكوك »-HENRY RUS SEL HITCHCOCK العميد المميز فى تاريخ العمارة الحديثة .

يعرف البحث التاريخى الذى يركز على محتوى الفنون المرئية بأيكونوغرافى Iconography (البحث في المعنى) (١٠٤) . تتراوح طرقه بين وصف وتصنيف الموضوعات ، والمفردات إلى تحديد معنى الأعمال الفنية . وحيث إن هذا البحث ينطلق من أعمال بعينها ، يمكن وصفه بالتناول الداخلى مع أن منهجه يقود مباشرة إلى تناولات خارجية عندما يتجه لتفسير محتوى الفن .

إن تحديد الأشخاص والأشياء والمفردات التى تستحضرها الأشكال الفنية ، هو من المهام الأساسية للباحث فى المعنى . ويشابه هذا النشاط التحليل الشكلى فى أنه يدعو لتسمية تشكيلات معينة للخطوط والحجوم والألوان برجل ومبنى وزهرة ، وهكذا . وهذه تحديدات للمعانى الطبيعية للأشخاص والأشياء والمفردات . أما المستوى الثانى لنشاط الباحث فى المعنى ، فإنه يستلزم اكتشاف المعانى المتعارف عليها

للأشكال المرئية : الرجل كالمسيح ، المبنى كمزار ، والزهرة كزنبقة . وتؤكد المعانى المتعارف عليها بالاطلاع على المصادر المكتوبة أو الاستحضارات الفنية التقليدية لنفس الأشخاص والأشياء والمفردات . وعلى سبيل المثال : إن تصوير ثلاثة عشر رجلاً يجلسون حول مائدة طعام يمكن تحديده بالمسيح وتلامذته فى العشاء الأخير ، وذلك بالعودة إلى العهد الجديد أو استحضارات مشابهة فى أعمال فنية أخرى .

وتعرف هذه الطريقة بالتحليل الفنى . ويسمى المستوى الثالث وهو أعمق من هذا النشاط بـ إيكونولوچى Iconology (المعنى السامى) . تبدأ هذه الطريقة فى البحث بتحليل المعنى الصحيح للعمل الفنى ثم تحاول السمو بمعناه أو بمحتواه الداخلى . المعنى الداخلى " يمكن تحديده بالمبدأ الرابط الذى يمسك ويشرح كلاً من الحدث المرئى، ومغزاه الواضح، ويحدد حتى الشكل الذى يأخذ فيه الحدث المرئى هيئته(١٠٥) " نحن نفسر ، بهذا الفهم للأشكال والتركيبات والصور والقصص والمجازات كمظاهر للمبادئ الأساسية المتضمنة كلَّ تلك العناصر ... كقيم رمزية " (السابق ، ص ٣١) (١٠٦) .

يتعامل الباحثون فى المعنى السامى مع العمل الفنى كعارض لشىء آخر يعبر عن نفسه بتنوع لامحدود فى عوارض أخرى ، و ... تفسير مميزاته التكوينية والمعنوية كدليل أكثر التصاقاً بهذا «الشىء الآخر» . إن اكتشاف وتفسير هذه " القيم الرمزية " (وهى غالباً غير معروفة للفنان نفسه ، ويمكن حتى التأكد بأنها تختلف عمّا قصد أن يعبر عنه ، هو موضوع ما يمكن أن نطلق عليه " إيكونولوچى " (المعنى السامى) كمقابل لـ إيكونوغرافى (البحث فى المعنى) "{ السابق ، ص ٣٣} (١٠٧)

تكثفت فى الأشكال الرمزية مؤشرات النزعات التاريخية والسياسية والعلمية والدينية والاقتصادية للفترة التي أنتج فيها العمل . يعمل الباحثون عن المعنى السامى على كشف وتفسير كل تلك المؤشرات الكثيرة من خلال علاقتها بالعمل الفنى إنها مغامرة اختراق الخطوط التى يفترض أنها موجودة بين الصورة والفكر ، لذا تجدهم يثمنون العمل الفنى كوثيقة لشخصية صانعها ، ولنزعات الفكر الإنسانى الأساسية ، ولـ Weltanschanung السائد ، أو كلية وجهة النظر الشائعة فى وقت إبداعه (١٠٨) .

يواجـه المتـخـصص فى البـحث فى المعنى الذى هو نشـاط عـقلى عـدداً من الصعوبات عندما يحاول الربط بين الصور المرئية والمصادر النصية (١٠٩) ، حيث يمكن أن تتطفل التقاليد الفنية على معلومات من مصدر نصى كما على سبيل المثال عندما كشفت الصور الوثنية إلى موضوعات مسيحية (مثلاً : بنى الرسل الأربعة على الصور القديمة للفلاسفة وربما أيضاً علي الشاعر الذى يستمد وحيه من الملهمة) (١١٠) . تظهر مشكلة أخرى فى حالة الصورة المأخوذة عن نص يكون مألوفًا لقرون ، ولكنه لم يستحضر فى الفن حتى يأتى الزمن الذى تظهر فيه الحاجة لها مع وجود القدرة علي إنتاجها . وبينما وصف الصَّلْبُ مطولاً فى العهد الجديد تُظْهـر الأعمال الباقية بأن الموضـوع لم يستحضر فى الفن المسيحى حتى العقود الأولى من القرن الخامس (١١١) . قدم " شابيرو" Meyer Schapiro توضيحًا للسبب الذى دعا فنان ما فى تاريخ ما إلى أن يتناول استعارة أوغسطية (رمزية مذبح ميرود الذى أنتجه استاذ " فليمال "Muscipula Diabo-li;' The Symbolism of the Mérode Altarpiece by the Master of Fémalle " ArtBulletin XXVII[1945],pp.182-7). (١١٢).

لقد كتب علماء الدين منذ بداية القرن التاسع بأن شعاع ضوء يمر خلال زجاج دون تغيير ، يمكن أن يرمز لتجسد المسيح ، ولكن أخذت وقتًا طويلاً حتى حوالى عام ١٤٠٠ حينما أصبح الفنانون مأخوذين بخصائص الضوء والانعكاس والشفافية التي تستحضرها ابتسامة على الكانفاس (كما أكد " مايس" فى : " الضوء كشكل ورمز فى بعض اللوحات من القرن الخامس عشر» -Millard Meiss, " Light es Form and Symbol in Some Fifteenth-Century Paintings," Art Bulletin xxvll (1945), pp.175-81) (١١٣).

وفى حالة أخرى يمكن فهم الكلمة المكتوبة خطأ على مر الزمن والصور المبنية على التفسير المستجد للكلمة يمكن استغلاله بمحتوى رمزى جديد ، بدلالات مختلفة تماماً عن تلك التى رافقت الكلمة الأصلية . ويظهر تمثيل لهذه النقطة فى صور النهضة للزمن الأب Father Time الذى أخذ من المفاهيم الكلاسيكية لكرونوس Kronos كأب لكل الأشياء " و " الباقى الكبير الحكيم " الشائعة فى بطاقات رأس السنة فى يومنا هذا (١١٤) .

يمكن أيضاً لأخطاء نسخية أن تتسلل فى المصادر وأن تتسبب فى ظهور أشياء جديدة فى النصوص التى يوضع لها رسوم توضيحية (على سبيل المثال : الكلمة glauco فى الجملة Caput glauco amictu coopertum قرأت كـ galeatum ، لذا فإن " الساتورن " Saturn الفاجع إله الوحدة والصمت والتفكير العميق صُوِّرَ كجندى طاعن فى السن ، وعابس " بخوذة " وليس " مغطى بمنديل رمادى ") (١١٥) .أخيراً يمكن لنص مكتوب أن يعمل كوسيط توصيل بين صورتين مرئيتين ، ويمكن لثانيتهما بدورها أن تقود إلى إعادة تشكيل النص الأصلى (كما تبدو فى Calumny of Apelles ، موضوع واحدة من لوحات " بوتشيللى" Sandro Botticelli الأسطورية) (١١٦) .

تتطلب المهام التى يقوم بها الباحث فى المعنى درجات متنوعة من الخبرة والمعرفة مصاحبة بفطرة سليمة . يعتمد اكتشاف المعانى الطبيعية للأشكال على الخبرة العملية ، بينما يتطلب تحديد وتفسير المعانى المتعارف عليها معرفة وفهم الاستحضارات الأخرى لنفس الموضوع والمصادر النصية التى بنيت عليها تلك الاستحضارات . ويتطلب تحديد وتفسير المعنى الداخلى للأعمال الفنية معرفة موسوعية لتاريخ الأفكار ، والمؤسسات الاجتماعية والدينية ، والنزعات الفكرية للعصر ، وكذلك القدرة على قراءة عدد من اللغات الأجنبية (لاتوجد ترجمة موثوقة تماماً ، لأن كل واحدة تصبح تفسيراً) . تستلزم هذه المهام من الباحث عن المعنى الداخلى لأن يكون إنسانياً ولديه إمكانات ومصادر المؤرخ الثقافى ، تصبح هذه الطريقة فى أيدى أناس ليست لديهم هذه المؤهلات خطيرة بكل مافى الكلمة من معنى.

يجب على الباحثين فى المعنى أن يكونوا عارفين تماماً بالجوانب التقنية والشكلية للأعمال التى يبحثونها ، ويجب أن يعرفوا ما إذا كانت الخصائص الشكلية التى يعملون على تحديدها أصلية أم تعديلات لاحقة ، ولزاماً عليهم أن يعرفوا أيضاً ما إذا كانت كل الأشكال الأصلية مازالت موجودة فى العمل !" إذا عرفنا أن لوحة " جيورجيونى "Giorgion" فينوس النائمة Sleeping Venus قد ضمت أصلاً استحضاراً لملاك الحب Cupid (ذكر فى نصوص من القرن السادس عشر وأكد بأشعة إكس) أو أن العمودين فى خلفية لوحة " تيشان " Titian عذراء بيسارو Pesaro Madonna { فى البندقية } يمكن أن يكونا قد نفذا بيد شخص آخر غير الأستاذ أو حتى غير معاصر لإنتاج الصورة ، مثل هذه المعرفة سيكون لها أثر مباشر على

التحليل فى البحث فى المعنى وفرضيات البحث فى المعنى الداخلى (كذلك فى التحليل الشكلى) . ينتج عن الجهل بمثل تلك الحقائق تفسيرات قد تكون مثيرة ، وربما منيرة ولكنها مبعثرة أو ببساطة خاطئة . وبذا تكون غير مساعدة على فهم العمل المتناول .

يصل الباحثون فى المعنى أحيانًا إلى تفسيرات مختلفة لنفس العمل ؛ الجدارية العظيمة فى " فيلا العجائب " **Villa of the Mysteries** فى بومبى ، أسطوريات بوتشيللى **Botticellis Mythologies** ، مجازية التصوير **Allegory of Painting** لفيرمير **Vermeer** هى أمثلة على هذه النقطة . يمكن لهم أن يتفقوا على المصادر الفنية والنصية التى بنى عليها الفنان ، ولكنهم يختلفون على المعنى الداخلى الذى قصده عمدًا أو وضعه بغير وعى منه . وفى حالة أن العمل ليس فى حالته الأصلية يمكن للتفسيرات المختلفة التى يصلون إليها أن تضيف إلى معرفتنا العامة لتاريخ الفترة الفكرى والثقافى ، ولكن لاتضيف إلا القليل لفهم العمل نفسه . وعلى النقيض من ذلك يمكن أن ينتج عن رأى الخبير بخصوص النسبة أو رأى الباحث الشكلى الخالص بخصوص التحليل البصرى ملاحظاتٍ ذات صلة بالفن موضوع الدرس .

إن طبيعة طريقة البحث فى المعنى تدفع مؤرخ الفن إلى أن يساوى بين الأعمال التى لها مصادر نصية سواء أكانت عظيمة أم قليلة الأهمية . يُتهم الباحثون في المعنى – أحيانًا – بكونهم غير قادرين على التمييز بين التحفة الفنية والعمل الوضيع ، وكذلك بمعالجتهم كل الفن كمجموعة من الوثائق ، بينما يمكن وصم هذه التهم بالباحثين فى المعنى من الدرجة الثانية وأولئك المهتمين بالفن أساسًا لقيمته الوثائقية ، لايمكن ذلك مع الباحث العارف تمامًا بمهمته لأن هذه التهم تنم عن عدم فهم للطريقة ، لذا يجب أن ترى دراسة البحث فى المعنى الحقيقية فى إطارها اللائق .

يواجه الباحث عن المعنى أو عن طبقات المعنى المخفية فى الرموز المرئية صعوبة معرفة المستوى الذى ينبغى أن يتوقف عنده ، لأن البحث فى هذا المجال يظهر سهولة اكتشاف معان فى كل شكل مرئى خصوصًا من فترة النهضة أو الباروك (" جان فان آيك "**Jan van Eyck** ، "وجيورجيونى" **Giorgione** ، "وبوسان" **Nicolas Possin** يأتون على البال مباشرة) . ولمنع إمكانية القراءة الزائدة فى العمل أو وضعه قسرًا فى مخطط معد سلفًا يجب على الباحث فى المعنى أن يستقصى " مدى اتساق مثل هذا التفسير الرمزى مع الموقف التاريخى والنزعات الشخصية لأستاذ معين "

(بانوفسكى). وعلاوة على ذلك يجب أن يعتمد جدله بوضوح على الأعمال الفنية نفسها ، وأن لاتعطى السلطة للنصوص التى اعتمدت عليها تلك الأعمال ، إن البحث فى المعنى عرضة للوقوع فى خطر الجدل الدائرى (١١٧).

فى أول تصريح مبرمج عن (الإيكونولوچى) أو البحث فى المعنى السامى – نشر فى ١٩٣٩(نيويورك) كدراسات فى البحث المعنى السامى **Studies in Iconolgy** مع أنه تشكل قبل عقد على الأقل – أعلن " بانوفسكى " بأن الهدف الأساسى لهذه الطريقة هو اكتشاف وتفسير القيم الرمزية ، التى هى عمومًا غير معروفة للفنان نفسه ، ويمكن أن تختلف عن تلك التى قصد التعبير عنها عمدًا " (ص ٨) . وعلى الباحث فى المعنى أن يجاهد لفهم الأفكار التى تتضمنها الأشكال المرئية (١١٨).لقد فهم الإبداع الفنى بدرجة كبيرة كنشاط غير واع ، وغير منطقى بالضبط كما نظر إليه مناصرو التحليل الشكلى فى الفنون المرئية من قبل . ويمكن للمتخصص فى محاولته للوصول إلى فهم عميق لمعنى العمل الفنى – أن يمزج بين طريقتى التحليل الشكلى وتقصّى المعنى السامى لأن كلاً منهما مؤسسة على نفس المفهوم لطبيعة الإبداع الفنى .

اعتنق " بانوفسكى فى كتابه الضخم : " التصوير الهولندى المبكر "، (مجلدان) **EARLY Netherladish Painting, 2 vols. (Cambridge, Mass. 1953),** وجـهـة نظر مختلفة – بتطرف – بخصوص طبيعة السلوك الفنى ، منكبًا على إجلاء معنى بعض أعمال " ڤان إيك" **Jan van Eyck** فى الفصل الغنى بالصور الإيضاحية والمعنون بـ " الحقيقة والرمز فى التصوير الفلمنكى " يؤكد بأن الأستاذ الفلمنكى الكبير " قادر على منح شكل ظاهر قوى الاحتمال لما هو متخيل تمامًا . وهذه الحقيقة الخيالية مسيطر عليها حتى فى أصغر تفاصيلها ببرنامج معد سلفًا " (ص ١٣٧ : والمكتوب بخط مائل كلام " كلينباور ") . فى هذا التأكيد الأخير غير " بانوفسكى " موقفه الذى حمله فى كتابه « دراسات فى الأيكونولوچى » **Studies in Iconology** . وكما أكد " باخت " **Otto Pacht** فى نقده كتاب " التصوير الهولندى المبكر " ، بأن " بانوفسكى " يقول الآن بأن الإبداع الفنى هو نشاط عقلانى أى أن الفنانين – على الأقل جان ڤان إيك – يبتكرون بوعى ويقدمون من خلال تفاصيل ثرية برامج رمزية متخفية فى أعمالهم (١١٩) إن مهمة الباحث فى المعنى السامى عند بانوفسكى الأن هى أن يفك ويفسر الأفكار التى

كانت الأساس للرموز المرئية وليس التى انعكست عنها اوضح هذه النقطة مايس Meiss فى مقالته : الضوء كشكل ورمز فى بعض لوحات القرن الخامس عشر Light as Form and symbol in Some Fifteenth Century Paintings, والتى بهـــا أول ملاحظة صحيحة بأن الشمس تمر من خلال زجاج لاتفسر كشكل رمزى ولكنها فُهمت كرمز مقصود لتألق القوة الفوقطبيعية (١٢٠) يفترض بمؤرخ الفن الآن لا يرى أشعة الضوء فى بعض لوحات « فان آيك » شكلاً حاملاً للمعنى بغير قصد ولكن كمتضمنات فعلية لمعانى المفردة الفنية ذاتها (١٢١) .

يظهر كتاب «التصوير الهولندى المبكر» وقليل من الكتابات الاخرى بعده ابتعاداً متطرفًا عن التصورات السائدة للابداع الفنى التى غالبًا ماترى فيه نشاطًا لاعقلانيًا ، ومن ثم إنها تخلق موقفًا حرجًا للمتخصص الذى يريد توحيد طريقتى التحليل الشكلى والبحث فى المعنى . إذا افترض بأن الخصائص الشكلية فى العمل تصدر عن نشاط لاعقلانى وبديهى وأن الرمزيات تصدر عن سلوك عقلانى ولابديهى كيف يمكن لطريقتى التناول أن يتوحدا للوصول لفهم المعنى الداخلى للعمل الفنى ؟ ولكن إذا كانت افتراضات مؤرخ الفن عن طبيعة النشاط الإبداعى متسقة فإن الجمع بين الطريقتين يفيد فى إظهار أهمية العمل الفنى الكلية إلى الوجود (١٢٢) .

تكمن جذور البحث فى المعنى فى النشاط العلمى الأوروبى فى القرن التاسع عشر ، حيث كان التركيز فى الدراســات المبكرة على تحــديد الموضوعات والتكوينات ورمزيات اللوحات والمنحوتات ومصادرها النصية . يعد الباحث الفرنسى مال Emile Mâle (١٨٦٢-١٩٥٤) واحداً من أكثر الباحثين شهرة فى هذا المجال لقد درس فن العصور الوسطى والنهضة وجعل تاريخ الفن فى فرنسا متميزاً وهو مؤلف للعديد من الكتب وأكثرها ذكراً هو كتابه التصوير القوطى الفن الدينى فى فرنسا القرن الثالث عشر L'art religieux de XLLLe siecle en France ; étude sur lic-onigraphie du moyen age et sur ses sources d'inspiration (Paris 1898(the Gothic Image Religious Art in France of the thirteenth Century , trans Dora Nussey, New York, 1963, Harper Torchbook)) الذى ترجم الى الإنكليزية فى عام ١٩٠٢ وإلى الألمانية فى عام ١٩٠٧ ، وكان له أثر طاغٍ . أنتج أوربيون باحثون فى المعنى ومختصون آخرون مؤخراً دراســات مطولة وقواميس وموسوعات ذات أهميــة

قصوى كتلك التى قام بها « أورنهامر »، و « كلوسر » ، و « ريـو » ، و « كيرشبوم » ، و « مارلى » ، و « كنبينغ » ، و « تيرفير » ، و « بيغلر » .

Hans Aurenhammer, Lexikon der chrislichen Ikonographie (Vienna, 1959 ff,) ; Theodor Klauser, de., Reallexikon für Antike und Chritentum (1950 ff,) ; L. Reau, Lconographie de l'art chrétien, 3 vols. (Paris, 1955-59) ; Engelbert kirschbaum, ed., Lexikon der christlichen Ikonographie (1968ff,); Raimond van Marle, Iconographie de l'art profane au moyen-age et age et a la renaissance et la decoration des demeures, 2 vols. (The Hauge, 1931/32); B.Knpping, De Iconografie van de Contra-Reformatie in de Nederlanden,2vols. (Hilversum, 1939/40); Guy de Tervarent, Attributs et symboles dans l'art profane, 1450-1600; Dictinaire d'un langage perdu, 3 vols. (Geneva, 1958-64); Andor Pigler, Barockthemen; eine Auswahl von Verzichnissen zur Ikonographie des 17 und 18, Jahrhunderts, 2 vols. (Budapest, 1956).

« أخذ البحث فى المعنى فى الولايات المتحدة مكانته كفرع رئيسى فى البحث العلمى فى زمن الحرب العالمية الأولى ، ولقد سار فى اتجاهات مختلفة وتأصل أولها فى جامعة « برينستون » فى أوائل القرن العشرين ، وثانيها فى معهد الفنون الجميلة بجامعة نيويورك فى الثلاثينيات من القرن نفسه . كان « مورى » **Charles Rufus Morey** (١٨٧٧ – ١٩٥٥) مسؤلا عن تأسيسه فى برينستون وتدريب الطلبة على طريقته [١٢٣] . وكان فاعلاً أيضًا فى إدخال تاريخ الفن فى مناهج التعليم العالى فى هذه البلاد ، وكان واحداً من المؤسسين لأهم دورية فيها ، هى « مجلة الفن » **Art Bulletin**، (بدأت فى ١٩١٣). نال « مورى » تدريبه فى اللغات والآداب الكلاسيكية ، وأصبح مهتماً بالانحرافات والتحويلات للصور الوثنية فى الفن المسيحى المبكر ، ومن ثم فى فن العصور الوسطى وكذلك بالمشكلات النابعة عن هذه التحولات ، أسس فى عام ١٩١٨ « فهرس الفن المسيحى » **Index of Christian Art** فى جامعة برينستون وقاد نموه وتطوره حتى وفاته فى عام ١٩٥٥ .

ويحوى الفهرس فى الوقت الحالى أكثر من ٥٠٠,٠٠٠ عنوان و ١٢٥,٠٠٠ صورة من الفن المسيحى قبل ١٤٠٠ وتوجد نسخ عنها فى الفاتيكان ،

واوترخت **Utrecht** ، وواشنطن العاصمة ، ونيويورك ولوس انجلوس (١٢٤) ، خدم هذا الفهرس – كأداة بحث لاغنى عنها – الدراسات فى المعنى فى القديم المتأخر ، والمسيحى المبكر ، والبيزنطى ، وفن العصور الوسطى الأوروبية . ويستعمله كل من المؤرخين ، ومؤرخى الأدب ، وعلماء الدين ، ومؤرخى الفن . ولقد أثر فى دراسة الفن المسيحى فى الولايات المتحدة (١٢٥) .

أنتج « مورى » والطلبة الذين اجتذبهم فى برينستون عدداً من الدراسات المهمة ، ولقد استعملوا البحث فى المعنى كأداة تحليلية فى أبحاثهم ، غالبًا لتأكيد مكان الإنتاج والتاريخ ، وأصول الصور الإيضاحية فى المخطوطات ، والتوابيت ، والمحفورات العاجية ، والأعمال المعدنية . يمكن التقاط طريقتهم الأساسية على أفضل وجه من منشوراتهم ، وعلى خطى عديد من المتخصصين الآخرين فى الفن المسيحى المبكر تأثر « مورى » بمفاهيم ونظريات « سترزيجوفسكى » و « آينالوف » . وفى مقالة مبكرة كون فرضية عملية عن الطبيعية الهيلنستية **"Hellenistic naturalism"** ، الواقعية اللاتينية **"Latin realism"** و الحركة السلتية – الجرمانية **"Celto-Germanic dynamism"** ، والتى يمكن استخدامها فى مناقشة بعض أهم الإبداعات فى أمثلة متعددة من تصوير العصور الوسطى (مصادر أسلوب العصور الوسطى) **" Sources of Medieval Style, " Art Bulletin VII [1924],pp.35-58** (١٢٦) . كتب مورى بعد ذلك عن الفن البيزنطى :

> تقسيم الأسلوب القديم المتأخر **Late Antique** إلى صيغة ذات بعدين **الأول** وقد أتى من الآتك الجديد **Neo-Attic** كجناح من الهلينستية ، وأتى **الثانى** من الأنطباعية الفراغية التصويرية التى غالبًا ما ألصقت بالأسكندرية ، وبدون هذا الفهم لاتصبح نظرية تشكل الفن البيزنطى مقبولة **[" The Byzantin Renaissance, " Speculum XIV(1939), p. 159]** .

لقد استبعدت مثل هذه الفرضيات إلا إنها امتلكت فى يومها قيمة كاشفة . يمكن أن نجد تلخيصًا مفيداً لنظريات مورى فى كتابه « *فن العصور الوسطى* » **Medieval Art (New York, 1942)** وكتابه « الفن المسيحى المبكر : تخطيط لتطور الأسلوب والمعنى فى النحت والتصوير من القديم حتى القرن الثامن » **Early Christian Art: An Outline of the Evolution of Style and Iconography in Sculpture and Painting**

اللذين from Antiquity to the Eighth Century (Princeton and London, 1942), ظهرا فى نفس العام (الطبعة الثانية من الكتاب الثانى ظهرت فى عام ١٩٥٣) .

يبين هذان الكتابان قدرة "مورى" على الفحص التفصيلى لرمزيات محددة وللخصائص الجمالية والسمات العامة ، وأيضًا قدرته على تكوين نظرة واسعة فى الفن المسيحى المبكر وفن العصور الوسطى الأوروبى ، نظرة جمعت مئات من الأعمال المتناثرة التى أنتجت خلال فترة تمتد الى أكثر من ١٠٠٠ عام . فى هذا الخصوص لم يخرج بحث آخر بسعة أفق عمل "مورى" ، حيث لم يتم تجاوزه أبدًا فى البحث العلمى اللاحق (١٢٧) .

نشر سميث Earl Baldwin Smith (١٨٨٨ - ١٩٥٦) - وهو واحد من أوائل الباحثين الذين أتى بهم "مورى" الى برينستون ، عددًا من الدراسات فى المعنى فى النحت والعمارة : « المعنى المسيحى المبكر ومدرسة حفارى العاج فى بروفنس Early Christian Iconography and a School of Ivory Carvers in Provence (Princeton, 1918); القبة : دراسة فى تاريخ الأفكار » The Dome : A Study in the History of Ideas (Princeton 1950); والرمزية المعمارية فى روما الإمبراطورية والعصور الوسطى »Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages (Princeton, 1956) . ومساهمته الأهم فى كتابه «العمارة المصرية كتعبير ثقافى » Egyptian Architecture as Cultural Expression (New York and London, 1938; Century House Paperback) . أخذ "سميث" فى هذه الدراسة المتبصرة فى الحسبان ليس فقط العوامل الشكلية والمعنوية ، ولكن أيضًا العوامل الاجتماعية والبيئية التى أثرت فى تطور العمارة القديمة .

ومن مريدى مورى الباحثة أڤيرى Myrtilla Avery التى احتوت مقالتها « الأسلوب السكندرى فى سانتا ماريا انتكوا ، روما " The Alexandrian Style at Santa Maria Antiqua, Rome" (Art Bulletin VII [1925],pp.131-49) على فرضية لامعة وتطوير متقدم لمفاهيم وفلسفات سترزيجوفسكى وآينالوف وكذلك مورى نفسه . وترك عمل أڤيرى بدوره أثرًا على البحث فى الفن المسيحى المبكر والعصور الوسطى الأوربية المبكرة لما يزيد عن عقد من الزمن (١٢٨) . كرس مورى وتلامذته أيضًا جهودهم لنشر أعمال كاملة فى مجال المخطوطات :

« موری وجونز ، منمنمات مخطوطات تيرنس قبل القرن الثالث عشر » Morey and Leslie W.Jones. The Miniatures of the Manuscripts of Terence prior to the Thirteenth Centuruy (Illuminated Manuscripts of the Middle Ages, vols1-2) (Princeton, 1930-31); "أفيرى ، اللفائف البهية الجنوب إيطالية » Avery, The Ex- ulted Rolls of Southern Italy (Illuminated Manu scripts of the Middle Scripts of Ages, vol.4) (Princeton, 1936-37); ديفالد ، مزامير شتوتغارت the Middle & Jes, Ernest T. DeWald, The Stuttgart Psalter, Biblia Folio 23, Wuerttembergische Landesbibliothek, Stuttgart (Illuminated Manuscripts of the Middle Ages vol. 2)(Princeton, 1930); والصور الإيضاحية في مزامير اوترخت The Illustrations of the Utrecht Psalter (Illuminated Man uscripts of the Middle Ages, vol. 3 (Princeton, 1932) , الصورة الإيضاحية فى مخطوطات سيبتوجنت The illustra- tions in the Manuscirpts of the Septuagint, 3 vols. de. Ernest T. dewald et al (Princeton and London, 1941ff.) ونشرت مدرسة برينستون أحياناً مقالات أصيلة فى البحث فى المعنى فى المعطى الضيق للمصطلح (العمل الممثل لذلك هو عمل ويبستر : « رموز الشهور فى الفن القديم والعصور الوسطى حتى نهاية القرن الثانى عشر » J.Carson Webster, The Labors of the Months in Antique and Medieval Art to the End of the Twelfth Century [Evanston and Chicago, 1938]) ودرب مورى أيضا كابس Edward Capps Jr. ، كوت Perry Cott ، إجبرت Donald D. Eg- bert ، سلوان Joseph C. Sloane ، وكيك Andrew. S.keck الذين ساهموا بأهمية فى دراسة فن الألف الأولى وما بعدها .

كان فرند Albert M.Friend, Jr. (١٨٩٤ – ١٩٥٦) ربما الأكثر براعة ورحابة أفق من كل المنتمين الى برينستون . وهو تلميذ آخر لمورى تراوح تركيز بحثه من صور المخطوطات البيزنطية والفن الكارولنجى إلى دورر Albrecht Durer وفن النهضة الشمالى . أعد أثناء الحرب العالمية الأولى أطروحة الدكتوراه على حفر العاج الكارولنجى ، حيث اكتشف فى نهاية الحرب بأن جولد شميدت Adolph Goldsch- midt قد بدأ بنشر أعمال كاملة ضخمة لنفس المادة . نسبة فرند لبعض القطع العاجية والذهبية لمدرسة بلاط شارلس ذا بالد Charles the Bald بقيت عملا بحثياً ممتازاً بالرغم من عدم قبول بعض مكتشفاته اليوم (الفن الكارولنجى فى دير سانت

" Carolingian Art in The Abbey of St.Denis"Art Studies 1 {1923],pp. 67-75). دينى
أما بحثه على صور الرسل فى تصوير المخطوطات الغربية والبيزنطية ، على الجانب الآخر ، فقد كان عملاً رائدًا ولم يتابعه أحد من بعده إطلاقا "Portraits of the Evan) gelists in Greek and Latin Manuscripts, Art Studies V[1927]. pp. 115-47, and Vii[1929],pp.3-29). لقد وصل من خلال تحليله لجداول قانون يوزبيوس Eusebian canon المصورة فى كتاب كلس Book of Kells إلى وجود صلات فنية مع تصوير المخطوطات الكارولنجية (دراسات فى العصور الوسطى فى ذكرى بورتر Medieval Studies in Memory of A.Kingsley Porter, ed. Vilhelm R.W. Koehler [Cambridge, Mess., 1939], pp. 6111-66 لقد اهتم فى محاضراته لطلبة المرحلة الجامعية الأولى فى جامعة برينستون بفن العصور الوسطى المتأخرة وفن عصر النهضة ، إلا أنه لم ينشر إلا مقالة واحدة فى هذا المجال وهى عن "دورر" "Dürer and the Hercules Bo-) rhese-Piccolomini," Art Bulletin XXV [1943], pp. 40-9).

ينبغى قياس مساهمة فرند أساسًا بقيادته الخبيرة والمشجعة لعقد من الزمن كمدير للمركز البحثى لدومبارتون أوكس للدراسات البيزنطية فى واشنطون العاصمة The Dumbarton Oaks Research Center for Byzantine Studies . لقد جعل فرند هذه المؤسسة مركزًا عالميًا رائدًا للبحث فى البيزنطى . ولقد دعا متخصصين من العالم فى العلوم الدينية ، والتاريخ ، والأدب ، وفقه اللغة التاريخى والمقارن ، وكذلك تاريخ الفن للقدوم الى المركز كباحثين مقيمين أو زائرين ، وبذا بمكنهم العمل جنبًا الى جنب ، ليشنوا مجتمعين – فى بعض الأحيان – هجمة على قضايا محورية ، شجعت الندوات التى عقدت فى هذه القضايا ، وبنيت مكتبه ثرية ، ووضعت نسخة من فهرس برينستون للفن المسيحى ، وتم عمل ميدانى مهم على أوابد مهمة مثل : أياصوفيا وجامع كاريا فى استنبول . ومن ثم قدمت منشورات مهمة عن هذا العمل : على سبيل المثال عمل نايس «المسح المعمارى لأيا صوفيا» " Robert van Nice, Santa Sophia in Istanbul : An Architectural Survey (Washington, D.C., 1966 ff.) الذى يقدم قياسات دقيقة استغرق تحقيقها أكثر من ٣٥ عامًا ورسومات تفصيلية جميلة ، أندروود فى عمله « جامع كاريا » (Paul A. Underwood, The Kariye Djami, 3 vols. New York, 1966 (المجلد الرابع فى طور الإعداد) ، كيتزنجر فى « فسيفساء مونريالة» Ernst Kitzinger, The Mosaics of Monreale (palermo, 1960) وهناك

بعض المقالات المهمة على أعمال فسيفسائية والتى نشرت فى دومبارتون وأماكن أخرى (١٢٩) ، سارت دومبارتون بعد وفاته فى طريق مختلف ، وكما يبدو أنها لا تشجع اليوم تاريخ الفن .

يحفظ اليوم وايزمان (ولد فى ١٩٠٤) تقاليد البحث العلمى المتميزة فى تاريخ فن العصور الوسطى فى جامعة برينستون (١٣٠) . وهو تلميذ شلوسر **Julius von Schlosser** (لفترة قصيرة) وجولد شميدت **Adolph Goldschmidt** (كتب تحت إشرافه أطروحة الدكتوراه فى : الصناديق العاجية البيزنطية وذلك فى ١٩٣٠) إن وايزمان متخصص بارز إن لم يكن الحجة الأكبر فى المخطوطات البيزنطية المصورة واللوحات الإيقونية ، والمحفورات العاجية . وكان قد ألف مع جولد شميدت عملاً مشتركًا ضخمًا حتى قبل دعوة مورى له للقدوم الى برينستون فى أواسط الثلاثينيات وهو « العاج البيزنطى » **Byzantinis chen Elfenbeinskulpturen des X. bis XIII. Jahrhunderts, 2 vols.(Berlin,1930-34)** ومنفردًا كتب **Die byzantinische Buch-malerei des IX. und X. Jahrhunderts (Berlin, 1935)** وقد بقى كل من هذين الكتابين عملاً أساسيًا كاملاً ، وفتح الباب للتركيز على أعمال فنية منفردة ، يظهر محتوى هذين الكتابين السير على تقاليد ما نشره جولد شميدت . وفى برينستون ، على أى حال ، وسع وجهات أستاذه الكبيرة من خلال البحث المفصل فى المعنى ، وشجعه على ذلك بدرجة كبيرة نتاج « مدرسة برينستون » . لقد شكل بإيجاز وإحكام طريقة فذة لتحديد المصادر البصرية والنصية لمخطوطات العصور الوسطى المصورة (صور إيضاحية فى لفيفة وكتاب ، دراسة فى أصل وطريقة توضيح النص **Illustra-tions in Roll and Codex, A Study of the Origin and Method To Text Illustration Princeton, 1947;2d ed., 1970),** وبناء عليه قدم مثلا عمليًا فى دراسته المخصصة للفيفة جاشوا **Jashua Roll** فى العام ١٩٤٨، وفى عدد كبير من المقالات (على سبيل المثال : « مزامير ڤاتوبدى" **" The Psalter Vatopedi 761: Its Place in the Aris-tocratic Psalter Recension," Journal of the Walters Art Gallery X [1947],pp.20-51).** وتعامل أيضًا مع احتمالية تأثيرات يهودية على الصور الإيضاحية للعهد القديم) **" Zur Frage des Sinflusses jüdicher Bilderquellen auf die illustration des Alten Testamentes. " in Mullus : Festschrift Theodor klauser [Münster, 1964], pp. 401-15);** الصور الإيضاحية فى القرن الرابع : التقاليد والتجديد **" Book Illustration "**

of the 4th Century : Tradition and Innovation" (in Akten des Vii. Internationalen Kongresses für christliche Archälologie, Trier 5-11 September 1965, 2 vols. [Vatican Ciy and Berlin, 1967], I,pp.257-81); الصــور القـصـصـيـة والتعبدية فى الإنجيل " The Narative and Liturgical Gospel illustration " (In New Testament Studies, ed. M. Parvis and A. P. Wikgren [Chicago, 1950]); وحـتـى المخطوطات الأرمنيــة المصــورة (Die armenische Buchmalerei des 10. und beginnenden 11. Jahrhunderts [Bamberg, 1933]) (١٣١) .

تظهر هذه الدراسات التى ساعدت على توسيع معرفتنا وفهمنا للفن المسيحى المبكر والبيزنطى بأن طريقته تشمل ربطًا بين تحليل دقيق فى البحث فى المعنى وبين الملاحظة المركزة على الأسلوب وبانيًا على دليل تاريخى ونصى ذى علاقـة . ولقـد أوضح فى عمله الذى ظهر مؤخراً على فسيفساء حنية دير سانت كاترين فى جبل سيناء ، سبب وجوب – فى بعض الأحيان – تفسير الخصائص الشكلية فى سياقها المعنوى وفى برنامج عقيدى وتعبدى معين (دير سانت كاترين فى جبل سيناء : كنيسة وأسـوار جـوستنيـان Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai : The Church and Fortress of Justinian, coed. with George for syth, 2 vols. [Ann Arber. Mich., 1970]) (١٣٢) أخذت كذلك الألفا أيقونه تقريبًا فى جبل سيناء كثيراً من طاقاته فى عدد من الأوراق المتفرقة فى العقد الماضى وفى الأعمال الكاملة المنتظرة (انظر : وايزمان كنز من الأيقونات : القرون من السادس حتى السابع عشر من شبه جزيرة سيناء ، واليونان ، وبلغاريا ، ويوغسلافيا : weitzmann et al , A Treasury of Icons : Sixth to Seventeenth Centuries, from the Sinai Peninsula, Greece, Bulgaria, and Yugoslavia [New York, 1967]).

هناك مجال آخر اهتم به هذا الباحث واسع المعرفة ، هو استمرار وإحياء التقليد الكلاسيكى فى الفن ، موضوع أخذ أيضا من طاقات فون شلوسر ، وجولد شميدت ، وفرند كما فى عمله : "الأساطير الإغريقية فى الفن البيزنطى" Greek Mythology in Byzantine Art (Princeton, 1951) وعــمله and Geistige Grundlagen und Wesen der Makedonischen Renaissance (Cologne and Opladen, 1963) اللذين يلخصان جهده العلمى المبكر فى الموضوع . وهذا المجال أيضًا هو موضوع مقالة تنشر فى هذا الكتاب « استمرار استحضارات أسطورية فى الفن المسيحى المبكر والبيزنطى

The Survival of Mythological Representations in Early Christian and Byzantine Art " (Dumbarton Oaks Papers XIV [1960],pp. 43-68) [١٣٣] . إن مسألة استمرار التقليد الكلاسيكي في الفن الغربي هي موضوع عدد من الدراسات الحديثة في البحث في المعنى التي ظهرت على جانب الأطلسي خلال هذا القرن .

كان انتقال وتحول الأشكال والموضوعات الكلاسيكية ، بسبب إفضائهما مباشرة إلى الصلة بين الصورة والفكر ، قد أخذا دوماً اهتمام بانوفسكي . إنه إنساني ذو علم غزير وطلاوة ودفء . وهو علاوة على ذلك الذي شكل وطبق طرق وتقنيات البحث في المعنى والمعنى السامي ، وهو وراء انتشارهما في الولايات المتحدة وأوروبا . وبعد إتمامة لأطروحته للدكتوراه على نظرية "دورر" في الفن التي قبلها "فوغ" Wilhelm Vöge في عام ١٩١٤ [١٣٤] ، أعد دراسة عن : دورر والكلاسيكية القديمة [١٣٥] . وخلال الفترة من عام ١٩٢١ وحتى ١٩٣٣ كان أولاً محاضراً يتقاضى مكافأته من الطلاب مباشرة ، ثم أستاذاً في جامعة هامبورغ Hamburg وأثناء ذلك كون صداقة مع واربورغ Aby Warburg (١٨٦٦ - ١٩٢٩) [١٣٦] مؤرخ الفن الذي له اهتمامات إنسانيه غير عادية ، ومع الفيلسوف الكانتي الجديد والمؤرخ كاسيرر Ernst Cassirer (١٨٧٤ - ١٩٤٥) [١٣٧] . كون هذان المفكران الحكيمان مع ساكسل Frits Saxl (١٨٩٠ - ١٩٤٨) النواة الأساسية لما سمي فيما بعد بمعهد واربورغ ، لقد وجد أولاً في هامبورغ ثم في لندن . لقد كان تأثير هؤلاء العلماء على تطور بانوفسكي الفكري عميقاً .

ألف بانوفسكي بمشاركة ساكسل دراستين ، تعاملت الأولى مع انتقال وتحول المعرفة الفلكية والوثنية القديمة Dürers' Melencolia I,eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung (1923) ووسعت مؤخراً بمساعدة كليبانسكي Raymond Klibansky في طبعة جديدة ضخمة في ٤٢٩ صفحة (ساتورن والسوداوية ؛ دراسات في تاريخ الفلسفة الطبيعية ، والدين ، والفن Saturn and Melancholy; Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art [London, 1964]). وكانت الثانية مقالة بعنوان « الأسطورة الكلاسيكية في فن العصور الوسطى " Classical Mythology in Medieval Art" (Metropolitan Museum Studies IV(1933),pp. 228-80) [١٣٨] .

درس ساكسل على يد دفوراك Dvorák وولفلين Wölfflin ولكنه انجذب أكثر إلى شخصية وفكر واربورغ Warburg الذى رأى إمكان تطوير اهتماماته الواسعة (١٣٩) .
تفحص ساكسل فى مساهمته العلمية الأهم ، إله النور Mithras, typengeschichtliche Untersuchungen (Berlin, 1931), العلاقات فيما بين الصور والفكر لواحد من الديانات التوفيقية القوية فى العصر القديم المتأخر . اتجهت الطريقة التى اتبعها فى تفحصه للديانة القائمة على النور Mithraism على الأدلة ، ليس فقط فى أعمال فنية معينة ، ولكن أيضًا فى النقوش، والتاريخ، والفلسفة والمعتقد الدينى (١٤٠) .

فى أول عمل فى البحث فى المعنى لبانوفسكى Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst (Leipzing, 1930) وهو كتاب متميز وصفت فيه تحولات الموضوعات الأساسية القديمة وشرحت كعوارض ثقافية . تبع هذه الدراسة دراسات أخرى من ضمنها صورة أرنولفينى لفان آيك " Jan van Eyck's Arnolfini [Double] Portrait' . 1934, (أعيدت طباعتها فى هذا الكتاب) والتى كانت أول منشوراته فى مجال التصوير الهولندى المبكر (١٤١) . قادته هذه المقالات الى تشكيل طرق وتقنيات البحث فى المعنى السامى التى نشرها فى كتابه "دراسات فى البحث فى المعنى السامى Studies in Iconology (Nove York, 1939) وهو مهم لتأريخ تاريخ الفن ، وفى هذا يناظر كتاب "ريغال" Riegl, Spätrömische Kunst-Industrie (1901) وكتاب ولفلين Kunstgeschichtliche Grundbegriffe والذى ترك ، مثل كتاب ولفلين ، أثرًا خارج تاريخ الفن ، ولم يكن بانوفسكى الوحيد الذى يبحث فى هذا الحقل خلال الثلاثينيات (١٤٢) .

بتوجيه من ساكسل أولاً ، ثم من جومبرك E.H. Gombrich جذب معهد واربورغ فى لندن عدداً من كبار المفكرين من مؤرخى الفن ، وفيما بعد عدداً من مورخين وفلاسفة (١٤٣) . وأنتج هؤلاء الباحثون بعض الأوراق المهمة فى البحث فى المعنى ، وفى المعنى السامى . يشمل ذلك كتاب ستشو Wolfgang Stechow, Apollo und Daphne (Berlin, 1932) ، ومقالة جومبرك « أساطير بوتشيللى" " E.H.Gombrich, " Botticelli's Mythologies (Journal of the Warburg and Courtauld Institutes VIII [1945],pp. 7-60); ويتكوفر « تعاقب تذكارات السلالة الحاكمة : تمثال لويس الرابع عشر كفارس لبرنينى Rudolf Wittkower, The Bicissitudes of a Dynastic Monument; Bernini's Equestrian Statue of Louis XIV" (in Millard Meiss, ed.,

De artibus opuscula XL: Essays in Honor of Erwin Panofsky, 2 vols. [New York, 19661],1.pp. 497-553). ولكنهم قد غيروا اهتمامهم إلى مجالات أخرى فى علم النفس وعلم اجتماع المعرفة (١٤٤) . طور وند Edgar Wind (ولد فى ١٩٠٠) ، الذى ارتبط من قبل بالمعهد ، مفاهيم البحث فى المعنى فى تاريخ الفن فى المعهد بفكر ثاقب . بدأ وند - بعد تعمق فى الدراسات الرياضية والفلسفية - فى كتابة عدد من المقالات والكتب ذات نزوع محدد فى البحث فى المعنى السامى ، بألمعية ساحرة ، وبقراءاته الواعية والدقيقة واستنتاجه من النصوص وثيقة الصلة بالموضوع ، اتجه بسهولة إلى حل « بقايا المعنى التى لم تحل من قبل » فى أعمال فنية أوروبية مختارة من النهضة المبكرة إلى القرن التاسع عشر . ومساهمته الأهم حتى اليوم هى كتابه « الطقوس الوثنية فى النهضة» Pagan Mysteries in the Renaissance (New Haven, 1958; enl. and rev. ed Harmondsworth, Eng., 1967; Penguin Book), وكان هدفه الرئيسى هو أن « يشرح عدداً من أعمال النهضة الفنية العظيمة » لأساتذة مثل بوتشيللى ، مايكل انجلو ، وتيشان ، معتقداً بأن الأفكار المعبر عنها بقوة فى الفن تبقى حية فى مجالات أخرى فى المسعى الإنسانى لم « يتردد فى متابعة المناقشات الفلسفية بذات اصطلاحاتها ، وفى أى تفاصيل يمكن أن تتطلبها » (السابق ، ص ١٤) . حيث « إن وجود بقايا المعنى اللامحلولة عائق أمام المتعة بالفن ، » فقد اتبع « طريقة تناول بحث فى المعنى » (لم يستعمل اصطلاح البحث فى المعنى السامى Iconology) . لأنها « يمكن أن تساعد فى إزالة وشاح الغموض الناتج عن البعد فى الزمان (بالرغم من أنها نفسها فعالة لهذا الغرض) وعن اللامباشرة المتعمدة فى استعمال الاستعارة فى بعض لوحات النهضة الأهم » (السابق ، ص ١٥). جذبت معرفته الواسعة سعة غير عادية مورخى الفن ، وكذلك الباحثين فى المجالات الأخرى ، خصوصاً فى مجالى الفلسفة والأدب (١٤٥) .

وبالرغم من الإثارة التى يظهر بها البحث العلمى الذى قام به ورثة واربورغ لايمكن القول بأنهم تابعوا كلية وجهاته التاريخية الواسعة ، ولكنهم تابعوا بعض جوانبها فقط (١٤٦) . معاصراً لريغال ، دفوراك ، ولفلين ، وجولدشميدت وليس بأقل منهم ريادة وتأثيراً علمياً أخذ واربورغ بالفنون المرئية كظاهرة ثقافية . لم يركز كثيراً على المصادر الممكنة للأعمال الفنية بقدر تحديد وتوضيح خلفياتها الثقافية . رفض السماح فى بحثه الإبداعى « أن يحدد بقيود شرطة الحدود » وعنى بذلك الشكلية السائدة كطريقة تناول من قبل ولفلين ، وبطرق ريغال ودفوراك . اعتقد واربورغ بأن

من الممكن تبيان ، في ظروف زمانية ومكانية معينة ، كيف تعبر الفنون المرئية عن المفاهيم والخبرات الإنسانية . وقد سمى واربورغ خصائص الشكل التى يعبر الإنسان من خلالها عن تلك المفاهيم والخبرات بالشكل المثير للعاطفة **Pathosformel** وهو تقريباً معادل لاصطلاح البلاغيين **topoi** (١٤٧) . اكتشف وتتبع هذه الأشكال المثيرة عاطفياً بالتفحص الدقيق لكل الأدلة ذات الصلة ، مثل الأرشيف ، والمذكرات العائلية ، وعلم النفس ، والتراث الشعبى ، والأسطورة ، والدين ، والفلسفة ، وعلم الأعراق البشرية ، والأوبرا ، وعلم الفلك ، ولقد قام حتى برحلة الى نيو ميكسيكو **New Mexico** فى ١٨٩٥/٩٦ ليشهد مباشرة « الوثنية الحية » عند هنود البيويلو **Pueblo Indians** ، وألّف عن الكتب الشعبية الأمريكية .

اهتم واربورغ فى دراسته لفن عصر النهضة ، خصوصاً فى القرن الخامس عشر – بحيوية – بالتقليد الكلاسيكى كدليل للتأثيرات الثقافية على ذاك الفن ، وهو الموضوع الذى إستمر تابعوه فى بحثه بقوة ، ثم إن مدى عمل واربورغ واهتماماته أوسع وأعمق من باحثين آخرين فى المعنى السامى كبانوفسكى ووند . ركز أكثر على البحث عن المصادر الممكنة (مرئية أو نصية) للفن الاستحضارى (١٤٨) . لقد خدمت كتابات ، ومحاضرات ، ومكتبة واربورغ تاريخ الفن كأحد جوانب التاريخ الثقافى أو **Geisteswissenschaften** (١٤٩) .

أصبحت طريقة بانوفسكى فى البحث فى المعنى السامى وأعضاء آخرين فى معهد واربورغ معروفة فى الولايات المتحدة قبل ظهور مجلة « دراسات فى البحث السامى» **Studies in Iconology** فى عام ١٩٣٩ ؛ لأن أول قدوم لبانوفسكى لهذه البلاد بدعوة كانت فى ١٩٣١ وبدأ التدريس فى نيويورك وبرينستون . هاجر بعض من تلاميذه فى هامبورغ أيضاً الى هنا ونشر دراسات فى البحث فى المعنى السامى : كاتزنلنبوجن **Adolf Katzenellenbogen** ، مجازات الحسنات والسيئات فى فن العصور الوسطى من زمن المسيحى المبكر وحتى القرن الثالث عشر **Allegories of the Virtues and Vices in Medieaval Art from Early Christian Times to the Thirteenth Century (London, 1939)** وبرامج كاتدرائية شارت النحتية : المسيح ، مريم ، الكنيسة **The Sculptural Programs of Chartres Cathedral : Christ, Mary , Ecclesia (Baltimore, 1959; both Norton paperbacks);** جانسون **H.W. Janson** ، التقاليد والمعتقد التقليدى فى العصور الوسطى والنهضة **Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the 'Renaissance (London, 1952);** هيكشر **William S. Heckscher**

« فيل ومسلة برنينى» "Bernini's Elephant and Obelisk, " Art Bulletin XXIX (1947) .pp . 155-82, من الأهمية بمكان أن أكثر الباحثين الأمريكيين الذين تتلمذوا على بانوفسكى أو تعاونوا معه ، قد أنتجوا عدداً قليلاً من المقالات الملتزمة فى البحث فى المعنى ، يظهر الجزء الأعظم من مساهماتهم جمعا بين وجهة نظرة وطرق أخرى ، وتميزت بتوجه أوسع وأعمق كما هو الإنتاج العلمى الأخير لبانوفسكى نفسه (على سبيل المثال : عمل مايس Millard Meiss ، و شابيرو وMeyer Schapiro ، وهارت Frederick Hart) [١٥٠] .

تقبل مسائل نظرية وتقنية للفنون المرئية – كالمنظور، والتناسب على سبيل المثال ، معالجتها وفقًا لطرق البحث فى المعنى . إن مقالة بانوفسكى " Die Perspektive als symbolische Form" (in Vortrage der Bibliothek Warburg, 1920/25 [1927],pp.258-330; reprinted in Hariolf Oberer and Egon Verheyen, eds. and comps. Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenchaft [Berlin, 1964], أيضـا فى ترجمة إيطالية) هى بحث بارع فى مفاهيم متنوعة للفراغ منذ القدم الى هذا اليوم وعلاقتها بـ weltanschauungen المتغير على مر الزمن [١٥١] . فى دراسة أخرى موثقة بثراء حلل بانوفسكى مظهر ومعنى وأهمية مختلف قوانين التناسب التى وجدت فى تاريخ الفن الغربى (١٩٢١) ؛ قام بترجمتها المؤلف « تاريخ نظرية التناسبات الإنسانية كانعكاس لتاريخ الأساليب » "The History of the Theory of Human Proportions as a Reflection of the History of Styles, " in Meaning in the Visual Arts [Garden City, New York, 1955; Doubleday Anchor Book]).

هناك تفسير ذو صلة بوسائل المنظور والتناسبات وخصائص شكلية أخرى للأشخاص فى فسيفساء الكنائس فى الفترة البيزنطية الوسطى (أى من ٨٥٠ – ١٢٠٠) وصل له الباحث فى البيزنطى النمساوى ديموس Otto Demus (زخرفة الفسيفساء البيزنطية ، جوانب من الفن التذكارى فى بيزنطة Byzantin Mosaic Decoration ; Aspects of Monumental Art Byzantium [London, 1948]). شرح ديموس فى هذه الدراسة الأساسية خصائص الزخرفة الشكلية والرمزية كجوانب من برنامج أو نظام محكم اتبعه الفنانون تحت إشراف مباشر من علماء دين .

يمكن تطبيق تقنيات البحث فى المعنى على العمارة كما على التصوير والنحت ، لقد بنيت الكنائس والأديرة والقصور فى أغلب الفترات التاريخية والبيوت وناطحات السحاب فى هذا القرن ، لتحمل معنى رمزياً . إن دراسة مضمون مبنى – أى

العلاقات بين هيئته أو تصميمة ووظيفته أو غرضه – قد عرف بمعنى العمارة . إنه كبحث منظم حديث نسبياً ، فقد كانت بدايته تقريباً فى زمن الحرب العالمية الثانية فى أوروبا والولايات المتحدة على يد باحثين يعملون فى استقلال عن بعضهم البعض . ويظهر منذ بدايته انعتاقاً من الدراسات الأثرية والتقنية والشكلة والتوثيقية التى كانت طرق تناول شائعة فى تاريخ العمارة ، منذ القرن التاسع عشر (١٥٢) . ومع أن عدداً من الباحثين قد تعاملوا مع البحث فى المعنى للعمارة ، فإن أياً منهم لم يقتصر عليه . قدم كروثامير **Richard Krautheimer** (ولد فى ١٨٩٧) ، وهو واحد من تلامذة هذا المجال ، عدداً من المقالات تتعامل مع معنى عمائر من المسيحى المبكر والعصور الوسطى المبكرة (« مدخل الى المعنى فى عمارة العصور الوسطى **Introduction to an ' Iconography of Medieval Architecture" in Journal of the Warburg and Courtauld Institutes V [1942], pp. 1-33; Sancta Maria Rotund, "in Arte del primo millennio, Atti II'convegno per lo Studio dell'arte dell'alto medio evo tenuto Presso l'Universitá di Pavia nel settembre 1950, ed. Edorado Arslan [Turin, 1953], pp.21-7).** وتوضح دراساته كيف أن إنسان العصور الوسطى كان ينزع إلى اعتبار الرمز شيئاً حقيقياً، حيث عازته قدرة الإنسان الحديث على التفريق بين الحقيقة والرمز (١٥٣) .

كان ليهمان **Karl Lehmann** (١٨٩٤ – ١٩٦٠) ، فى نفس الوقت الذى كان كورثايمر تقريباً يطور مجالات اهتمامه فيه ، يأخذ طرق تناول مشابهة فى دراسته التى تنم عن أستاذية بعنوان « قبه السماء » **" The Dome of Heaven" (Art Bulletin, XXVII[1945],pp.1-27;** وموجودة فى هذا الكتاب ، ويتتبع بها الطريق المباشر الذى سارت فيه هذه الفكرة من الوثنية الى المسيحية . وفى نفس الوقت فى أوروبا ظهر اهتمام مشابه فى العمارة من قبل جرابار **André Grabar** (ولد فى ١٨٩٦) فى كتابه العلامة **Martyrrium : Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique, 3 vols. (Paris, 1943-46),** ومن قبل لاسو **Jean Lassus** فى الكتاب المهم عن المعابد المسيحية السورية **Sanctuaires chrétien de Syrie, essai sur la genése, la forme et l'usage liturgique des édifices, du culte chrétien en Syrie, du 11 le siecle á la conquête musulmane (Paris, 1947)** وبعد ذلك بقليل نشر باحثون

أمريكيون وأوروبيون عدداً من الدراسات فى البحث فى المعنى فى العمارة : بسميث Earl Baldwin Smith (١٨٨٨ - ١٩٥٦) ، القبة : دراسة فى تاريخ الأفكار The Dome : A Study in History of Ideas (Princeton, 1950), والرمزية المعمارية لروما الإمبراطورية والعصور الوسطى Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages, (Princeton, 1956) . بسيدلماير Hans Sedlmayr (ولد فى ١٨٩٦) ، Die Entste - hung der Kathedrale (Zurich, 1950) ومقالات مجموعة فى كتابه Epo- chen und werke; gesammalte Schriften zur Kunstgeschichte, 2 vols. Vienna, 1956); بستانج Alfred Stange (ولد فى ١٨٩٤) ، (Das frühchritliche Ki- chengebáde als Bild des Himmels (Cologne, 1950); سيمسون Simson (ولد فى ١٩١٢) الكاتدرائية القوطية أصول العمارة القومية ومفهوم العصور الوسطى للنظام The gothic Catedral : Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order (New York, 1956 2d ed. rev., with additions 1962; harper Torchlook); باندمان Gunter Band mann (ولد فى ١٩١٧) ، Mittelalterliche Ar- chitektur als Bedeutungsträger (Berlin, 1951); وفى مجال عمارة النهضة ، ويتكوفر Rodolf Wittkower ، الذى ، كما أوضحنا أعلاه ، كان مشاركًا فى معهد واربورغ (أسس العمارة فى عصر الإنسانية) (Architectural Principles in the Age of Humanism [London, 1949; Random House paperback]) ولمعنى الكابيتول Cap- itol فى روما مؤخراً ظهر تفسير مهم من قبل سايبنهونر Herbert Siebenhümer (ولد فى ١٩٠٨) . Das Kapitol in Rom; Idee und 1954) (Munich, Gestalt 1954).

أوضحت مقالة لهمان «قبة السماء» أيضًا كيفية معالجة موضوع ، أو شكل ، أو تقنية ، فى واحدة أو أكثر من الفترات التاريخية شاعت مثل هذه الدراسات النوعية منذ بداية القرن العشرين خصوصًا بين الباحثين الأوروبيين : على سبيل المثال ، فينشورى Adolfo Venturi ، العذراء La Madonna; Svolgimento artistico delle rappresentazzioni della Vergine (Milan, 1900); جرابار Ander Grabar ، الأمبرطور فى الفن البيزنطى L'Empereur dans l'art byzantin; recharches sur l'art officiel de l'empire d' Orient (Paris, 1936); هوبتمان Der Moritz Hauptmann, Tondo : Ursprung, Bedeutung und Geschichte des italienische Rundbildes in

الجسـد Kenneth Clark كـلارك Relief und Malrei (Frankfurt am Main, 1936);
العارى : دراسة فى الشكل المثالى The Nude: A Study in Ideal Form (New York,
1956; Doubleday Anchor Book); هنـابسى John Pope-Hennessy فى الصـور
الشخصية فى النهضة The Portait in the Renaissance (New York, 1966). إلا أن
الدراسات النوعية المخصصة فى أمريكا كانت أقل ظهوراً . هناك كتابان يمثلان لذلك ،
هما : كتاب "وارد" : « التقبيب فى كنيسة العصور الوسطى" Clerence Ward, Med-
ieval Church Vaulting (Princetio 1915) وعمل ميكس Carrol L. V. Meeks الجيد
(محطة السكة الحديد:تاريخ معمارى) The Railroad Station ; An Architectural His-
tory (New Haven, 1956) . ودراستان لهما نزوع محدد للبحث فى المعنى قد نشرا من
قبل باحثين مرتبطين بمعهد الفنون الجميلة فى جامعة نيويورك : شور Dorothy
C.Shorr المسيح الطفل فى صور العبادة فى إيطاليا خلال القرن الرابع عشر The
Christ Child in Devotinal Image in Italy during the Fonteenth Century (New
York,1954) ودانكونا Mirella Levi D'Ancona" مـعنى مـفـهـوم الطاهر فى
العصور الوسطى والنهضة المبكر The Iconography of the Immaculate Conception
in the Middle Ages and Early Renaissance (New York, 1957). جمع روزنبلم Ro-
senblum ، تلميذ فريدلاندر فى معهد الفنون الجميلة ، فى كتابه « التحويلات فى فن
نهاية القرن الثامن عشر » (Transformations in Late Eighteenth Century Art
Princetion 1967) , طريقة البحث فى المعنى مع طرق تناول أخرى فى تفحص ذى
توجه عريض للفن والعمـارة والذى صنفه تحت عنوان « التـاريخية Historicism » .

لقد تعامل هذا الفصل حتى الآن مع طرق التناول الداخلية للفنون المرئية ، وكان
وقفًا على تلك التى تتصل بالمواد والتقنيات وعمل الخبير والتحليل الشكلى والمعنى
والوظيفة ، فى طرق التناول هذه تحلل الخصائص اللصيقة بالعمل الفنى نفسه ، أما
المعلومات الخارجية مثل السيرة الفنية ، الحالة النفسية للشخصية الفنية والقوى
الاجتماعية والتاريخ الثقافى وتاريخ الأفكار ، فإنها تأخذ فى الحسبان بقدر ما يمكن
أن تلقيه من ضوء على جوانب ذات معنى لتلك الخصائص اللصيقة بالعمل . يهتم
كثير من مؤرخى الفن ، على أى حال ، أساسًا بهذه المعلومات الخارجية بسبب

الضوء الذى تلقيه على الفن . إنهم يحملون فكرة أن الأعمال الفنية هى كيانات تاريخية تنم عن السلوك الإنسانى ، وتتصل بتاريخ الإنسان الاجتماعى والثقافى ، وبهذا الفهم فإن توجههم أكثر سعه من توجه الباحثين الذين يقصرون اهتمامهم على الخصائص الداخلية للفنون المرئية وتصنف هذه الوجهات العريضة بالخارجية .

معرفة سيرة فنان لاتغنى عن دراسة عمله ، كما أكدنا مراراً بأن العمل الفنى هو النقطة الطبيعية لانطلاق مؤرخ الفن . إن المعلومات المتصلة بسير وكتابات وتصريحات أساتذة يمكن أن تقدم نظرات قيمة فى العملية الإبداعية وطبيعة العمل الفنى ، هذه المادة مهمة كثيرة وتخطيها أو تجاهلها يمكن أن يحدث فهمًا مبتوراً أو حتى خاطئًا للعمل ، ولذا ينبغى تقييمها التقييم المناسب . حيث يمكن للسيرة أن تعلمنا عن شخصية فنان والأحداث التى حصلت فى حياته ، ولكن ليس بالضرورة عن طبيعة العمل الذى هو ليس بداهة – انعكاساً أو تعبيراً عن تلك الأحداث فى حياته(١٥٤) .

يمكن لفنان متعمداً أو حتى بلا وعى منه إخفاء أو تلوين مقاصده وأفكاره وخبراته فى عمله ، على سبيل المثال من بين الأساتذة القدامى "بوسان" **Poussin** هو الأفضل الذى تم توثيقه . كتب هو ودائرته القريبة من الأصدقاء والمعجبين عن فنه بإتقان وبذكاء وإطالة ، وهذه الرسائل والتصريحات عبارة عن منجم من المعلومات عن طريقة عمله وتوجهاته العامة نحو بيئته . ولكن يبدو أن الأستاذ الباروكى العظيم والذى اعتبره هازليت **William Hazlitt** « الأكثر شاعرية من بين كل المصورين » قد ضمن فى لوحاته نسيجًا من الأفكار الفلسفية والفكرية ليست موجودة فى أقواله أو أقوال الذين يثق بهم ، كما ظهر ذلك عند "بلنت" **Anthony Blunt** فى « المصور الفيلسوف » فى عمله المهم "بوسان" .(**Nicolas Poussin, 2 vols. [New York, 1967]**) وإذا كانت مناقشات بلنت المسببة بعناية عن المعانى المعقدة والمخفية فى عديد من لوحات بوسان صحيحة – لقد وجد بها مزجا توفيقيا بين الفكر الرواقى والفكر الدينى المسيحى – فإن ذلك يوضح بأن طريقة التناول المعتمدة على السيرة الذاتية للفنان لا تساعدنا على الإمساك بمحتوى مجمل أعماله .

ينبغى على مورخ الفن ، بالتعامل مع السيرة الذاتية ودلائل وثائقية أخرى ، أن يحاذر مما سماه وند **Edgar Wind** « جدليه *الوثيقة التاريخية* » (١٩٥٤) ، عندما يشير متخصص فى التكعيبية مثلا الى أقوال بيكاسو النظرية كدليل فى تفسير أسلوب أعماله التكعيبية ، بان تقصيه يصبح فقط بحثًا يختص بدور النظرية والأفكار

فى العملية الفنية عند بيكاسو . أيا كانت النظرات العميقة التى يرى المتخصص أنه يمكنه الحصول عليها من مثل هذا الدليل المكتوب يجب أن تستعمل للفهم المناسب لتلك العملية ، لأنه كما أشار وند « تشارك كل وثيقة فى البناء الذى قصد أن تبوح به" (١٥٥) .

إن كتاب "فازارى Giorgio Vasari" : "حيوات المصورين والنحاتين والمعماريين الأكثر شهرة » Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors and Architects, 2 vols. (Florence, 1550; expanded ed. in 3 vols., 1568), هو العمل الذى يعترف به عادة كأول تاريخ فن . إنه بكليته تقريباً مثل كلاسيكى على طريقة السيرة فى الفنون المرئية . إنه يقدم تواريخ الفنانين ، وليس تاريخ الفن ، وبالرغم من احتوائة على مفهوم الداروينية للتطور الفنى ، فإن هدفه الأساسى هو السيرة . إن عمل فازارى سجل قيم للأحداث التى عاصرها أو قام بها الفنانون ، وكذلك تصريحاتهم . وعلى أية حال تبدو الفترات التى تتعامل مع فنانين عملوا قبل زمن فازارى أسطورية أو غير صحيحة أو بها تحيز واضح (١٥٦) . وبناء عليه فإنه ينبغى تقييمها بحرص شديد . وبالرغم من ذلك لايوجد مؤرخ فن مختص بالفن الإيطالى فى الفترة من جيوتو Giotto الى مايكلانجلو يجرؤ على تجاهل الحيوات .

أسس تاريخ فازارى لحيوات الفنانين نمطًا فى الكتابة تناوله اللاحقون واستمر حتى اليوم (١٥٧) إن طريقة السيرة خصوصا فى دراسة الفن الحديث شائعة ومهمة ، ألف روالد John Rewald (ولد فى ١٩١٢) كتبًا كثيرة عن مصورى الأنطباعية وما بعد الانطباعية ، هى فى معظمها سير كاملة : على سبيل المثال سيرة سيزان Cezanne et Zola (doctoral diss., 1936 [Paul Cezanne : A Biography, trans. Margaret Lieb-man, New York, 1948; Schochen Book]); مابعدالانطباعية من فان جوخ الى جوجان Post-impressionilsm from Van Gogh to Gauguin (NewYork, 1956; 2d ed., 1962). كتب بار Alfred H.Barr Jr. (ولد فى ١٩٠٢) عن ماتيس Matisse ، وبيكاسو Picasso وأساتذة آخرين ، وتُظهر اعتماداً أساسيا على الدليل السيرى والوثائقى بما يتعلق بحيواتهم وعملهم بيكاسو : أربعون سنة من فنه Picasso : Forty Years of His Art , ed. Alfred H.Barr, Jr. [New York, C. 1939]; "بيكاسو : خمسون سنة من فنه : Picasso : Fifty Years of His Art [New York, 1946]; و"ماتيس : فنه وجمهوره" .

سـاهـمـت الكتب (١٠٨) Matisse: His Art and His Public (New York, 1951)
المصدرية لوثائق نظرية أساسية فى فن القرن العشرين ، مثل كتاب شب .Herschel B
Chipp « نظريات الفن الحديث » Theories of Modern Art: Source Book by Artists
and Critics, with contribution by Peter Selz and Joshua C. Taylor (Berkeley,
1968; University of California paperback), بأهمية نحو فهم أعمق للبيئة الأيدولوجية للفنانين والحركات الفنية (١٥٩) .

مع أهمية هذه المساهمات إلا أنها تبدو محدودة فى مداها ، وتقدم مجرد تفسيرات مبتورة للأعمال الفنية . يتطلب الفهم الأعمق فحص الدليل السيرى والوثائقى والبيئة المحيطية والأفكار الجمالية ذات الصلة . يمكن نعت مثل هذه الدراسة العريضة بالطريقة السياقية ، ومثل هذه الأبحاث المخصصة قد شاعت فى العشرين سنة الماضية .

يمكن ذكر عدد قليل من الأمثلة الأكثر تميزاً فى هذا المجال أنتجها باحثون أمريكيون وأوروبيون ، وتشمل : كلارك Kenneth Clark : ليوناردو دافنشى ، وصف لتطوره كفنان Leonardo da Vinci; An Account of his Development as an Artist
(Cambridge, 1939; Penguin Book); بانوفسكى Erwin Panofsky ، ألبرخت دورر
Albrecht Durer, 3d ed. (Princeton, 1948); كروثايمر وكروثايمر – هيس Richard
Krautheimer and Trude Krautheimer-Hess, لورنزو جيبرتى Lorenzo Ghiberti
(Princeton, 1956); تولنى Charles De Tolnay مايكلانجلو Michelangelo, 5 vol.
(Princeton, 1943-60); ويتكوفر Rodolf Wittkower برنينى Gian Lorenzo Bernini,
The Sculptor of the Roman Baroque, 2d ed. (London, 1966); فريد لاندر Walter
F. Friedlaender ، دراسات كارافاجيو Caravaggio Studies (Princeton, 1955;
Schocjen Book); بلنت Anthony Blunt ، فن وليم بليك The Art of William Blake
(New York, 1959) ؛ ونيكولاس بوسان Nicholas Poussin, 2 vols. (New York,
1967); هيتشكوك Russel Hitchcock ، عمارة ريتشاردسون وزمنه The Architecture
of H.H. Richardson and His Times, rev. ed. (Hamden, Conn., 1941; MIT paper-
back); براون Jules Prown ، كوبليه John Singleton Copley, 2 vols. (Washing-
ton, D.C., 1966); بلوش E. Maurice Bloch ، بنجهام George Caleb Bingham, 2

Jean-Auguste- Domi- أنج ، Robert Rosenblum روزنبلم vols. (Berkeley, 1967); Palladio بلاديو ، James S. Acherman وأكرمان nique Ingres (New York, 1968); (Baltimore and Harmondsworth, Eng., 1966; Penguin Book) .

هناك طريقة تناول خارجية ثانية فى تاريخ الفن ذات صلة بالسيرة ، وتهتم بدراسة الجوانب النفسية والتحليلنفسية للإبداع الفنى . تسبر طريقة التحليل النفسى أغوار الشخص الواعية واللاواعية . إنها طريقة شائعة – بعض الشىء – منذ الجزء الأخير من القرن التاسع عشر ، ولكنها أخذت إطارها المنتظم من المرجعية فقط من عمل فرويد Sigmund Freud (١٨٥٦ – ١٩٣٩) ، المثال الباكورة لتفسير فرويد للفنون المرئية هو مقالته المعروفة لسنة ١٩١٠ « ليوناردو دافنشى : دراسة نفسجنسية لخبرات الطفولة » ' Leonardo da Vinci: a Psychosexual Study of a Childhood Reminiscence" (Leonardo da Vinci: A Study in Psychosexuality, trans. A.A. Brill (New York, 1916; Vintage Book and Doubleday Anchor Book) (١٦٠) .

انطلق فرويد فى هذا العمل من جزء من دليل وحيد – جملة تضمنها دفتر ملاحظات الأستاذ – وحاول أن يحدد خصائص الشخصية ، وأن يشيد بناء تاريخ فنى معقداً حول مضامين أعماله (كان مدركاً لطبيعة طريقته التجريبية واكتشافاته) يقترح فرويد على سبيل المثال بأن شكلى العذراء وسانتا آن فى لوحة ليوناردو المشهورة فى اللوفر ، تستحضر ابتكاراً تكوينياً يشير إلى خبرة الفنان فى طفولته ، حيث كان له أمٌ طبيعية وزوجة أب ، وأن ابتسامتى الموناليزا والعذراء فى لوحة اللوفر يشيران إلى أن ذكرى من طفولته نحو أم عاطفية . وبذا حاول فرويد أن يشرح بعضاً من الخصائص الشكلية والرمزية فى لوحات ليوناردو بوسائل التحليل النفسى . ومن المعروف الآن أن مقالته قد أُسست على ترجمة خاطئة لملاحظة ليوناردو ، وأنه قد أغفل عوامل فنية وتاريخية واجتماعية كثيرة (كما أوضح شابيرو فى " ليوناردو وفرويد : دراسة تاريخية فنية " "Leonardo and Freud: An Art-Historical Study, " Journal of the History of Ideas XVII (1956), pp. 147-78; reprinted in Renaissance Essays, ed. Paul Kristeller and Philip Paul Wiener (New York, Torchbook) 1968; Harper (١٦١) ولكن لم تبطل نظراته واستنتجاته الخاطئة طريقة التحليل النفسى فى الفنون المرئية .

أثار فرويد أسئلة مهمة عن ليوناردو وأعماله لم يطرحها الباحثون قبله – أسئلة تلقى ضوءاً على جوانب أساسية فى العملية الإبداعية . كان فرويد نفسه واعياً بقصور مجال عمله . واعترف بأنه غير مؤهل كخبير فى مسائل الإنجازات الأسلوبية والتقنية ، حيث إن اهتماماته قد تركزت على جوانب المضمون ، وأن طريقة التحليل النفسى لا يمكنها شرح طبيعة العملية الابتكارية . ينبغى تقييم إسهاماته ضمن نطاق فهم معين للفنون المرئية بناء على ذلك . وينبغى قياسها أيضاً من خلال تأثيرها الواسع الذى تركته على علماء النفس والمحللين النفسيين الآخرين وكذلك على مؤرخى الفن والنقاد وعلماء الجمال ، وعلى الفلاسفة والمؤرخين وعلماء الاجتماع . كان فكر فرويد وفكر ماركس Karl Marx الأكثر تأثيراً فى قرننا (١٦٢) .

كريس Ernst Kris (١٩٠٠ – ١٩٥٧) هو واحد من تابعى فرويد الأساسيين وهو مؤرخ فن نمساوى تحول إلى التحليل النفسى (١٦٣) . ولكريس عدد من المساهمات الباقية فى حقل تحليل الأنا . على سبيل المثال مقالته القيمة « فنان مذهون من العصور الوسطى » "A Psychotic Artist of the Middle Ages" (أعيد نشرها فى هذا الكتاب) والتى تتعامل مع العلاقة الوطيدة بين تاريخ حياة الفنان النفسية وعمله . أعيد نشر هذه المقالة فى كتاب كريس « أبحاث تحليل نفسية فى الفن » Psychoanalytic Explorations in Art (New York, c. 1952) ، وهو مجموعة من المقالات تستحضر ما يقارب العشرين عاماً من بحثه فى علم نفس الفن وطب التحليل النفسى . وتظهر هذه الكتابات التقصى العميق لدور اللاوعى فى العملية الفنية ، والكيفية التى تطبق بها أدوات التحليل النفسى فى دراسة هذا المجال من النشاط الإبداعى . باعترافه لم يقدم كريس منهجاً منظماً يتعامل به مع هذه المشكلات ؛ ولكن بالبحث فى المحتوى الأدبى لبعض الحالات يصبح بإمكانه أن يقدم عدداً من الفرضيات العامة والتى يمكن فى يوم ما أن يتمخض عنها منهج قابل للتطبيق . وعموماً يقدم عمله إسهاماً أساسياً فى فهمنا للعملية الابتكارية ، وبالتالى للفنون المرئية (١٦٤) .

درس جومبرك خلال العقدين الأخيرين تاريخ الصور الاستحضارية بمصطلحات المكتشفات والفرضيات فى علم نفس الإدراك (« تأملات على حصان هزاز أو جذور الشكل الفنى » " Meditations on a Hoppy Horse or the Roots of Artistic Forms فى مظاهر الشكل الفنى : حلقة بحث على الشكل فى الطبيعة والفن Aspects of Form: A Symposium in Form on Nature and Art, ed. Lancelot Law Whyte (New

وأعيد نشره فى كتابة « تأملات على حصان هزاز York, 1951; Indiana paperback); ومقالات أخرى فى نظرية الفن » Meditation on the Hoppy Horse, and Other Es-says on the Theory of Art (London, 1963). لقد طوّر موضوع هذه المقالة الرائدة قدماً فى كتابه « الفن والتوهم : دراسة فى علم نفس الاستحضار التصورى » Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation (New York, c. 1961; Bollingen paperback), إنه كتاب ذو زخم عظيم وأصالة راسخة ، كما أنه عميق ومثير للجدل ، ويحق يمكن اعتباره فاتحة عصر فكرى فى تأريخ تاريخ الفن منذ كتاب بانوفسكى « دراسات فى البحث فى المعنى السامى » Studies in Iconology الذى صدر فى عام ١٩٣٩ (ومثل الثانى قد نشر فى العالم الأنكلو أمريكى) .

سأل جومبرك كسقراطى : « لماذا يمتلك الفن الاستحضارى تاريخاً ؟ » من المؤكد أن تيشان وبيكاسو وهالز ومونيه كلهم قد شغفوا باستحضار العالم المرئى ، وسأل : « لماذا استحضروه بمثل هذه الطرق المختلفة ؟ لأولئك الذين قد سألوا أنفسهم هذا السؤال من قبل ، كان الجواب غالباً يقول بالارتباط إما بالتطورات التقنية أو برغبة الفنان للتواصل مع الطبيعة . يجادل جومبرك بأن نقطة انطلاق الفنان ليس من الملاحظة والتّماس مع الطبيعة ، ولكن من الخبرة مع الأعمال الفنية ، وذلك بأن كل الفن الاستحضارى هو مفاهيمى : أى معالجة المفردة ، وأنه حتى الفن الأكثر طبيعية غالباً ما يبدأ بما يسمى تخطيطات تعدل وتكيّف حتى تظهر بأنها تناظر العالم المرئى لذا تحصل التغيرات التاريخية فى الفن الاستحضارى عندما يمتحن الفنان المخطط التقليدى مقابل الطبيعة - عملية الصنع والمقابلة (١٦٥) لقد ثمّن عالم الجمال البريطانى المعروف ولهايم Richard Wollheim أهمية كتاب « الفن والتوهم » غالباً ، كما يتضح فيما يلى :

> الميزة الأهم فى كتاب « الفن والتوهم » أنه يسمح بالنقد . إنه يتعمد تقديم عدد كبير من الأسئلة ، ويقدم لها إجابات ممتعة ، واضحة وساحرة . وبكلمات أخرى لقد أخذ الأستاذ جومبرك على عاتقه موضوعاً طالما تُرك للإهمال والادعاء ، ومنحه شيئاً من الدقة ، والأناقة ، والإثارة العلمية .
> ["Art and Illusion," in Aesthetics in the Modern World, ed. Harold Osborne, New York, 1948. p. 261}

توسع جومبرك فى بعض الأوراق اللاحقة فى النظريات والاكتشافات التى ظهرت فى كتابة « الفن والتوهم » ، فى مقالته « اللحظة والحركة فى الفن » "Moment and Movement in Art" (Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XXVII (1964), pp. 293-306) أثار بعض الأسئلة التى لطالما تجاهلها مؤرخو الفن والتى تتناول مشكلة « الاكتشاف المرئى من خلال الفن » "Visual Discovery through Art" (Arts Magazine XL (November 1965). pp. 17-28) المشاكل المطروحة فى كتاب « الفن والتوهم » من جوانبها الإدراكية . ومقالته « الضوء ، الشكل والملمس فى تصوير القرن الخامس عشر "Light, Form, and Texture in Fifteenth-Century Painting" (Journal of the Royal Society of Arts CXII (October 1964), pp. 826-49; (أعيدت طباعتها فى هذا الكتاب) هى تطبيق للطرق التى ظهرت قبلاً فى كتابه « الفن والتوهم » (خصوصًا فى الصفحات ١٨١ - ٢٧٩ على أمثلة محددة من التصوير الفلمنكى والإيطالى . ويمكن لنا كذلك الاستشهاد بإعادة تقييمه المثيرة لأسباب الاتجاه الجديد الذى أخذته الفنون فى بداية النهضة الإيطالية) « من إحياء الأدب إلى إحياء الفنون : نيقولا نيقولى وفيلبو برونلسكى "From the Revival of Letters to the Reform of the Arts: Nicolo Niccoli and Filippo Brunelleschi," Essays Presented to Rudolf Wittkower on His Sixty - Fifth Birthday, ed. Douglas Fraser et al, 2 vols. (London, 1967), II. pp. 71-82. وطريقة التناول فى هذه المقالة موجودة فى صلب « خميرة النقد فى فن النهضة » "The Leaven of Criticism in Renaissance Art, " فى كتاب الفن والعلم والتاريخ فى النهضة » Art, Science, and History in the Renaissance, ed. Charles S. Singleton (Baltimore, 1967), pp. 3-42 .

لقد بحث بيرنهايمر Richard Bernheimer (١٩٠٧ - ٥٨) طبيعة الاستحضار وهو أستاذ سابق للفنون الجميلة فى كلية بريان ماور Bryn Mawr College وعضو فى معهد الدراسات المتقدمة فى برينستون Institute of Advanced Studies . كتابه « طبيعة الاستحضار : بحث ظواهرى » حرره چانسون H.W. Janson (نشر بعد وفاة مؤلفه ، نيويورك ١٩٦١) يكمل كتاب جومبرك « الفن والتوهم » بالرغم من أن بيرنهايمر قد ربط نفسه بعلم دلالة الألفاظ بما يخص الوظيفة « والبناء الداخلى للاستحضار الفنى . « هدفه الأساسى هو أن يبين » أن للاستحضار بناء داخليًا قائمًا بذاته ، هذا البناء قريب ولكنه غير متطابق مع ذلك الذى تملكه مختلف أصناف

العلامات ؛ وأخيراً بأن الوظيفة الأكثر قرباً من الاستحضار ليست ، كما يفترض علماء دلالة الألفاظ ، التعبيرَ ولكن وظائف أخرى غير معروفة (١٦٦) إن معظم كتابه ، الذى بنى على طريقة تحليلية ، توضيح لهذه الوظائف . إن كتاب « الطبيعة والاستحضار » مثير وينم عن اطلاع واسع .

أما ملاحظات إيڤنز William M. Ivins, Jr. (١٨٨١ - ١٩٦١) فهى أقل اعتماداً على التفكير النظرى والتكهنى ، ولكنها مساوية فى العمق لعمل بيرنهايمر . تفحص إيڤنز ناقداً الاتصال من خلال الصور الاستحضارية (المطبوعات والاتصال المرئى Prints and Visual Communication (Cambridge, Mass., 1953). وبعد أن خدم كأمين للمطبوعات فى متحف المتروبوليتان فى مدينة نيويورك لمدة ثلاثين عامًا ، كتب إيڤنز كتابه لكى « يجد نموذجًا ذا دلالة فى قصة المطبوعات . » يناقش باقناع بأن الناس قد أصبحوا « مدركين للفرق بين التعبير التصويرى والاتصال التصويرى للحقيقة » ، فقط منذ اختراع التصوير الضوئى وتطور العملية الفوتوغرافية . تركت المطبوعات بسبب كونها مقولات تصويرية قابلة للتكرار أثرًا عميقًا على تطور الفكر والثقافة الأوروبية الغربية بتقديمها معلومات لا يمكن للكلمات أن تقدمها بنفس الدقة . إن اهتمامات ونظرات إيڤنز تجلب للذهن عمل مالرو Andre Malraux (Psychologie de l'Art, 3 vols. (Geneva, 1942-50) ، وأيضًا أعمال ماكلوهان Marshal McLuhan المثيرة والجماهيرية (١٦٧) .

منذ ظهور عمل كوهلر Wolfgang Köhler الرائد « عَلم النفس الجشتالتى » Gestalt Psychology (New York, 1929) ، وعمل كوفكا Kurt Koffka « أسس علم النفس الجشتالتى » Principales of Gestalt Pstchology (New York, 1935) ظهرت محاولات متفرقة تستعمل مصطلحات ومبادئ علم النفس الجشتالتى فى تاريخ ونقد الفن (١٦٨) . فى دراسة مبكرة قام مؤرخ الفن سيدلماير Hans Sedlmayr بالخوض فى سيكولوچية الأسلوب من خلال بنائيات علم النفس الجشتالتى ، فحلل نماذج معينة فى كنائس قام بتصميمها المعمارى الإيطالى الباروكى بورومينى Francesco Borromini (Die Architektur Borrominis (Berlin, 1930) أما أرنهايم Rudolf Arnheim (ولد فى ١٩٠٤) فقد أنتج عدداً من المقالات النظرية والتى أراد بها توضيح أهمية الإفادة من علم النفس الجشتالتى فى تاريخ الفن ونقده « الفن والإدراك البصرى

علم نفس العين المبدعة « Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye (Berkeley, 1954) ، و « نحو علم نفس الفن : مجموعة مقالات » To-Ward A psy- chology of art: Collected Essays, (Berkeley, 1966) ، وكلاهما متوفران من منشورات جامعة كاليفورنيا ، ولوحة الجيرنيكا لبيكاسو : تشكُّل صورة Picasso's Guernica: The Genesis of a Painting (Berkeley, 1962) .

يعكف المحللون النفسيون وعلماء النفس الجشتاليتون فى كتاباتهم فى الفن غالباً على شروح تفصيلية لظواهر ضمن حدود واضحة المعالم . وتكمن الخطورة فى هذه الدراسات فى إغراء تعميم تفسيرات ظواهر منفردة على مجموعات ، حركات ، أو فترات فى تاريخ الفن التى بها ظواهر مشابهة (١٦٩) . وعلى سبيل المثال فى كتابه « الحلم الجمعى فى الفن » ، نظرية الثقافة التاريخ نفسية مبنية على العلاقات بين الفنون ، وعلم النفس ، والعلوم الاجتماعية Collective Dream in Art; A Psycho- Historical Theory of Culture Based on Relations between the Arts, Psychology, and the Social Sciences (Cambridge, Mass., 1957; Schocken Book) حاول آبل Walter Abell (١٨٩٧ - ١٩٥٦) أن يؤسس نظرية ثقافة تاريخ نفسية :

> تقترح عدم إمكان استيعاب الفن كاملاً بمصطلحاته الداخلية ذاتها ، كما يفترض أحياناً الفنانون والنقاد ، أو من خلال النظر إليه كعمليات نفسية ، كما افترض أكثر المحللين النفسيين ، أو من اعتباره عمليات اقتصادية تكنولوجية ، كما آمن المعتقدون بحتمية العامل الاقتصادى ، لأن الفن - ومعه الثقافة بشكل عام - نتاج تفاعل بين هذه الجوانب المتضادة والمتنوعة للخبرة . إن جذوره مادية ومعنوية ، شخصية وجمعية نفسية وتكنولوچية فى آن واحد . (ibid., pp. 4-5) .

إن إدخال فرضيات ذات قدرة كبيرة على التوحيد بين الجوانب المتعددة ، مثل نظرية نشاط العقل اللاواعى المبنية على دراسات الحالة الفردية ، ينبغى أخذها بحذر . وعموماً قابل مؤرخو الفن مثل هذه الفرضيات بقليل من الحماس النقدى .

يعتبر مؤرخو الفن تلك الدراسات التى قام بها متخصصون حاولوا الجمع بين تقنيات علم النفس والتحليل النفسى مع المناهج الأكثر تقليدية أكثر إقناعاً فى تاريخ الفن . إن فنّى ڤان جوخ وسيزان - على وجه الخصوص - كانا موضوع مثل ذلك

التحليل . وعلى سبيل المثال ذاك العمل المتفحص والموحى فلسفيًا لبادت Badt » فن سيزان » Die Kunst Cezannes (Munich, 1956 (The Art of Cezanne, trans. Sheila A. Oglivie, Berkeley, 1956), قد ضم تفسيرات للمصادر السيكولوچية لإلهام سلسلة لوحاته « لاعبو الورق » . وعمل نفس الشيء في أبحاثه الأخيرة المثيرة على ڤان جوخ وسيزان . إن المداخل الموجزة لمجموعات اللوحات الملونة ذات الهوامش المفيدة في كتاب شابيرو فنسنت ڤان جوخ Vicent V Aan Gogh (New York, 1950), وبول سيزان Paul Cezanne (New York, 1952), وكذلك مقالاته عن هذين الأستاذين (« عن لوحة لڤان جوخ » "On a Painting of Van Gogh, " Perspectives U.S.A., no. 1 (Fall, 1952), PP. 141-53;" الحياة الساكنة كشيء شخصي – ملاحظة على هايديجر وڤان جوخ "The Still-Life as a Personsl Object-A Note on Heidegger and Van Gogh," in M.L. Simmel, ed., The Reach of Mind: Essays in Memory of Kunst Goldstein, 1878-1965 (New York, 1968), PP. 203-9). يقدم شابيرو تفسيرًا ذا سعة لتفاحات الحياة الساكنة عند « سيزان » في عمله الموثق بعنوان « تفاحات سيزان : مقالة في معنى الحياة الساكنة » "The Apples" of Cezanne: An Essay on the Meaning of Still-Life," in Art News Annual XXXIV (1968), PP. 35-53. بعد تفحص طريقة الأستاذ ورسائله وأحاديثه ، استبعد شابيرو وجهة النظر التي حملها نقاد مثل روجر فراي Roger Fry وفنانون مثل لوران Erle Loran في التكوين عند سيزان Cezanne's Com-position, 3d ed. (Berkeley and Los Angeles, 1963) التي تقول بأن الفنان قد رأى في الأشياء التي صورها قضيتي الشكل واللون فقط . وبينما لم يقلل من شعور سيزان نحو الجمال والمثيرات الشاعرية للأشياء التي صورها ، فسَّر شابيرو تفضيله للحياة الساكنة من خلال التفاح كـ « لعبة شخصية انطوائية وجدت لفنها الاستحضاري مجالاً موضوعيًا يشعر من خلاله باكتمال الذات ، والأستاذية ، والحرية من الدوافع والرغبات المشوشة التي يحدثها الشكل الإنساني ، ولكنه منفتح لتقبل إثارات جديدة . » يؤمن شابيرو بأن اختيار الأشياء كان شخصيًا ومتعمَّدًا وليس مصادفة ، و « في استحضاره العادي للتفاح كموضوع بذاته هناك حاسة جنسية كامنة ، وترميز لاواعي لرغبة مكبوتة » ، نتج عن العلاقة الحميمة بين الفنان والأشياء التي صوّرها .

لا يمكن نعت مثل هذه الإسهامات المتأخرة لشابيرو التي بحث فيها ڤان جوخ وسيزان بالتوجه النفس تحليلي ، كما يمكن أن يوحي التلخيص أعلاه . إنها منهجيًا

أكثر تعقيداً . لقد وجد شابيرو من خلال وعيه الكبير واستجابته العاطفية الطيف الواسع للاصطلاحات والتعبيرات فى الفن الحديث ، وكذلك تلامذته فى جامعة كولومبيا بأن من الضرورى إنشاء إصطلاحات ومفاهيم جديدة - العمل ليس على علم النفس والتحليل النفسى فحسب ، ولكن أيضاً على علم الظواهر وإلى حد ما على الوجودية - ولجعلها متوافقة منطقياً ومنهجياً مع وجهات نظر أكثر تقليدية ، كالشكلية والبحث فى المعنى أثناء تطبيقها على أعمال فن معينة (١٧٠) . مشكلة دور صورة الجسد فى الفن المعاصر هى واحدة من النقاط المركزية لهذه الجماعة من المتخصصين ولقد قام بفحصها فى بعض المقالات ليبمان Matthew Lipman ، ستيفل Lawrence D. Steefel ، إلسن Albert Elsen ، وريف Theodore Reff (١٧١) . الطريقة التى فهم بها أولئك الباحثون الأمريكيون الأصغر سناً تلك المشكلة يأتى ربما أحسن تلخيص لها فى كلمات « ليبمان » :

> نحن نرى ... أن الجسد مصدر لا ينضب لمفردات الأشكال التعبيرية ، مفردات دائمة الثراء . سواء اعتبرنا قوة الجذب الحسية للجسد الحى ، أو التحول الزهدى عنه كشىء كريه ، أو أى من مجموعة الخبرات الوسطية نحن خاضعون - كما أعتقد - للاعتماد على الاستجابة للجسد كجزء متحد ومرتبط تماماً بالخبرة الفنية والجمالية . (« الحضور الجمالى للجسد » "The Aesthetic Presence of the Body," Journal of Aesthetics and Art Criticism XV (1957), P. 434) لقد أضافت وجهة نظرهم هذه بعداً جديداً مثيراً لتأريخ الفن ونقده (١٧٢) .

كلما كانت الوثائق المكتوبة عن أستاذ - سواء بيده أو بأيدى معاصريه - غزيرة كلما كانت الدراسة التحليل نفسية واعدة . يحدد هذا مدى النجاح الذى نقيس به آخر الأعمال التى ذكرت عن سيزان وڤان جوخ ، وكلها كتبت من قبل مؤرخى الفن . وهكذا فإن جريتز H. R. Graetz ، الذى كتب بغزارة فى علم أمراض النفس عامة ،فى طبيعة علم النفس المعملى ، كرس عملاً خاصاً بعنوان « اللغة الرمزية عند ڤان جوخ » The Symbolic Language of Vincent van Gogh (New York, 1963), الذى اعتبره بعض المتخصصين فى فن نهاية القرن التاسع عشر الأكثر إقناعاً فى دراسة ڤان جوخ ولوحاته من خلال التحليل النفسى . وهناك عمل أقصر قام به جاسبرز Strindberg und Van Gogh: Versuch, Karl Jaspers einer pathographischen Analyse unter

vergleichender Heranziehung von Swedenborg und Hölderlin (Berlin, 1949), وقد تبنّى طريقة ذات صلة بالتحليل النفسي ، وقد نال أيضاً به تقديراً كبيراً .

بينما أكدت طرق علم النفس والتحليل النفسي نجاعتها في تناول الفنون المرئية الفردية ، نجد المؤرخ الاجتماعي ينظر إلى الفنون في ضوء خلفيتها السياسية ، والاقتصادية والاجتماعية . يؤكد هؤلاء المؤرخون بأنه طالما أن الفن من إبداع الإنسان وهو ظاهرة اجتماعية ، فهو سلوك اجتماعي . وبذا فإن دراسة الإطار الاجتماعي للفنان هي الشغل المناسب للمؤرخ : « كل ما في التاريخ هو من إنجاز الأفراد ، أفراد يجدون أنفسهم دوماً في علاقة وطيدة بالزمان والمكان ، وسلوكهم ناتج عن قدراتهم الموروثة ومن تلك العلاقة » (١٧٣) .

يرفض كثير من دراسي الفنون خصوصاً أهل الخبرة ، ودعاة الشكل الخالص ، وأولئك الذين يعتقدون بالفن من أجل الفن قبول هذه المقدمة المنطقية ، ويؤمنون بأن تمحيص مثل هذا الدليل الخارجي ، وهو الأنماط الاجتماعية ، غير ذي صلة لفهم مناسب للفن ، أو على الأقل أنه ذو صلة إلى الدرجة التي يمكن لمثل هذه الأنماط أن تساعد في تحديد موضوع أعمال مفردة . ينظر بعض الباحثين إلى طريقة التناول الاجتماعية للفن بحذر وتشكك (نزعة مميزة في البحوث المعاصرة في فن عصر النهضة) . ويعود ذلك الحذر والشك بدرجة كبيرة إلى صعوبة التحديد الدقيق لطبيعة الصلة بين الفن وخلفيته الاجتماعية . وهي حقاً المشكلة الجوهرية التي تواجه التاريخ الاجتماعي للفن . حيث يكون الدليل الوثائقي عن حالة من الماضي البعيد غير كافٍ أو موحٍ ليسمح بوضع مثل تلك التحليلات . يمكن عرض تحليلات متنوعة وكل منها مؤسس على تفسير الدليل المتوفر . وعندها يجب الاعتراف بأن كل تاريخ الفن هو تفسيري ، أي أن كل تحليل هو تفسير ، وليس كل تفسير مفيداً وقوياً ، ملاحظة تنطبق أيضاً على الخبراء والشكليين والباحثين في المعنى والمؤرخين الاجتماعيين .

لقد قام المؤرخون أنماطاً مختلفة من التفسيرات الاجتماعية للفنون المرئية (١٧٤) . تقول واحدة من وجهات النظر بأن طبقة أو فئة اجتماعية تكون وراء إنتاج أعمال فنية هكذا يفترض أنتال Frederick Antal ، (١٨٨٧ - ١٩٥٤) ، في مقالة أعيد طبعها في هذا الكتاب ، بأن وجود لوحة داڤيد Jacquus Louis David قسم الهوراشيين The Oath of the Horatii قد « انبثقت من شعور معارضة قويّ ظهر ضد لا انضباطية البلاط وحكومته الفاسدة » (« أضواء على الكلاسيكية والرومانتيكية » "Reflection on

أمـا Classicism and Romanticism," Burlington Magazine LXVI (1935), P. 160) فى التاريخ الاجتماعى للفن الأكثر طموحاً والذى انهال عليه أكثر النقد المناوئ من بين كل ما كتب فى هذا المجال فى العالم الغربى ، فقد وجد هوسر Arnold Hauser بأن الحقائق المادية هى السبب الأساسى للفنون المرئية (التاريخ الاجتماعى للفن The Social History of Art, 2 vols. (London, 1951; Vintage Book) [١٧٥] ينطلق علمـاء الاجتماع المؤرخون هؤلاء من مبدأ اقليدس القائل بأن الأشياء ذات الصلة بشىء ما هى مرتبطة ببعضها البعض . ويرون بأن ما هو صحيح لنوع من تأثيرات عامل اجتماعى هو صحيح لكل تأثيرات ذاك العامل الاجتماعى . يقول هوسر : « كل العوامل المادية والعقلية ، والاقتصادية والعقائدية جمعت مع بعضها البعض فى حالة تعتمد على بعضها دون انفصام . » وكقاعدة يبحث هؤلاء المؤرخون الاجتماعيون القوانين والأسس الأولية والتى ستكون سارية فى كل الظروف .

يؤمن نوع ثان من التناول الاجتماعى بأن الأعمال الفنية هى معبرة أو عاكسة لعوامل اجتماعية . وعلى سبيل المثال يشخص هوسر النهجية بـ « تعبير فنى عن الأزمة التى هزت كل غرب أوروبا فى القرن السادس عشر والتى امتدت إلى كل مجالات الحياة السياسية ، والاقتصادية الثقافية » (هوسر : التاريخ الاجتماعى للفن Arnold Hauser The Social History of Art, 2 vols. trans. Stanley Godman (London, 1951), I, p. 361 [١٧٦] ويقول أنتال عن قسم الهوراشيين لداڤيد : « هذه الصورة التعبير الأكثر تميزاً وإدهاشاً عن موقف البرجوازيين قبيل الثورة » وإن « أسلوب صورة داڤيد الذى ما كان بالإمكان تجنبه تاريخياً . . عكَسَ بصحة خلفيته الاجتماعية » أنتال ، « أضواء على الكلاسيكية والرومانتيكية » Frederick Antal, "Reflection on Classicism " and Romanticism, "Brulington Magazine LXVI (1935), p. 160). لا يتحدث كلا التصريحين عن الفن وعوامل اجتماعية معينة ، ولكن عن الفن الناتج عن عوامل اجتماعية معينة . وكما أوضح ولهايم أن هذا النمط من التناول يختلف عن ذاك السببى فى أننا – كما هو مفترض – نلاحظ مباشرة العلاقة بين الفن وموجهاته الاجتماعية ؛ توحى ملامح العمل الفنى البيئة الاجتماعية لزمان ومكان إبداعه . مثل هذا الخط فى التفكير ينفى ضرورة النظر إلى أمال فنية أخرى من نفس المكان والزمان ، كما تتطلب التفسيرات السببية لأنها لا تفترض مقدماً أية علاقة عامة بين أنواع الفن وأنواع المجتمع .

إن مغالطة تلك التى تسمى بالشروحات التعبيرية هى أن الفن ليس دومًا مرآة للمجتمع ، وما يمكن أن يكون صحيحًا بالنسبة لعمل أنتجه فنان نهجى ، أو داڤيد ، ليس صحيحًا بالضرورة بالنسبة لأعماله الأخرى . يجب أن تفترض التفسيرات الاجتماعية فقط بعد فحص دقيق لكل الأدلة المتوفرة بخصوص العلاقة بين العمل الفنى والعوامل الاجتماعية .

يمكن أن يطلق علي نمط ثالث من الشرح الاجتماعى « قصصى » بتبنى مصطلحات ولهايم مرة أخرى . تتحدث مثل هذه الشروحات بلغة الترابطات والتوازيات العامة بين الفن والمجتمع . إنها لا تؤسس صلات محددة ولا تعرض قوانين أو مبادئ تصل الفن بالعوامل الاجتماعية ، ولكنها تميل إلى معالجة الترابطات على أساس عمل بعد عمل . تبدو هذه الشروحات وكأنها تعميمات عادية ، وذلك بسبب تأكيدها على الصلة الرابطة بين الظواهر . لا تقوم بفحص متعمق لتلك الظواهر ولا تعطى مسببات كافية للأعمال الفنية . وبينما يمكن أن نفضل مثل هذه الشروحات إذا كانت سببية وتعبيرية ، فإنه يجب اعتبارها عرضية لفهم الأعمال فهمًا كاملاً . إذا أردنا تاريخًا اجتماعيًا للفن ذا معنى ، فإنه ينبغى توثيق وتحليل الارتباطات بين الفن والمجتمع بدقة وشرحها بطريقة متماسكة .

تظهر الأعمال الفنية ، إذا نُظِر إليها فى السياق الاجتماعى ، كجزء من الثقافة سواء أكانت من العصور الوسطى أو من القرن العشرين . ويفترض أن بحثها فى ضوء هذا السياق الاجتماعى يثرى فهمنا لها . ولكن تأسيس صلات قوية بين الأعمال الفنية وعوامل اجتماعية معينة هو عمل محفوف بالمخاطر ؛ لأن الارتباطات بين الفن والمجتمع كقاعدة عامة كثيرة ومن الصعب معها تحديد أى عامل منها ليكون نقطة انطلاق . وكما نلاحظ ناقدان حديثان للنقد الأدبى :

> يبدو أن الحالة الاجتماعية ، كما ينبغى أن نعترف ، تعمل على تهيئة مكنة تحقيق قيم جمالية معينة ولكن ليس القيم نفسها . يمكن لنا عمومًا أن نحدد الخطوط العامة للأشكال الفنية الممكنة وغير الممكنة فى مجتمع ما ، ولكن من غير الممكن توقع أن هذه الأشكال الفنية ستتحقق فعلاً . (وليك ووارن : نظرية الأدب **Wellek and Warren, Theory of Literature, 3d ed., New York, 1958, p. 106)**

يمكن إرجاع شروحات الفن السببية والتعبيرية الاجتماعية إلى بعض الملاحظات المتناثرة لماركس وأنجلز وبشكل كامل إلى هيجل ، وتتبعُ مثلُ هذه الشروحات – فى كتابات الباحثين الغربيين المحدثين – خطَّ ماركس ، كما تسير النغمة الأساسية خلال قطعة موسيقية . المجلد الضخم : التصوير الفلورنسى وخلفيته الاجتماعية : البرجوازيون الجمهوريون قبل تسلم كوزيمو دا ميدتشى : القرن الرابع عشر وبداية الخامس عشر Florentine Painting and Its social Background; The Bourgeois Requblic before Cosimo de Medici's Advent to Power: Fourteenth and Early Fifteenth Centuried (London, 1948) الذى ألفه أنتال Frederick Antal تلميذ ولفلين أولاً، ثم أخيراً دفوراك ، مؤلف من أكثر المحاولات طموحاً من قبل باحث تدرب كمؤرخ فن ليفسر فن القرنين الرابع عشر والخامس عشر فى فلورنس بالاستفادة من الفكر الماركسى . حافظ أنتال فى هذه الدراسة التى لاقت اهتماماً كبيراً على أن تشرح الأعمال الفنية مع غيرها من الجوانب الثقافية فى طبقة اجتماعية كنتاج للظروف المادية لذلك المجتمع . كما أشار ناقدو أنتال ، على أى حال ، لا يتمثل الضعف الرئيسى فى دراسته فى تطبيقه للفكر الماركسى على الفن الفلورنسى بقدر تجاهله المصادر الأرشيفية والوثائقية المهمة التى تلقى ضوءاً على جوانب كثيرة من العلاقة بين الفن والمجتمع الفلورنسى (١٧٧) . وتكمن ميزة الكتاب فى أنه أثار أسئلة مهمة عن تلك العلاقة ، وليس فى تقديمه المفهوم الماركسى القائل بأن العمل الفنى هو « خبرة إبداعية نابعة من بوتقة الحياة » .

إن التفسيرات الأكثر صلة بالماركسية الأساسية للفنون المرئية كثيرة فى أوروبا ، ولكنها غير موجودة فى الولايات المتحدة . أشار كلينجندر Francis Klingender (١٩٠٧ – ١٩٥٥) وهو عالم اجتماع من خلال التدريب والخبرة ، واهتم كثيراً بالفنون المرئية ، إلى تقليدين « **التقليد الأول** وهو الواقعية » الذى بدأ مع تصوير كهوف العصر الحجرى القديم واستمر حتى هذا اليوم ، **وأما الثانى** فهو « تقليد روحانى ، أو دينى أو مثالى » والذى بدأ عندما أخذ « العمل العقلى ينفصل عن العمل المادى ومقدر له الاستمرار » حتى يختفى مع الانقضاء التام لتقسيم العمل – يعنى كما فى العالم الشيوعى (الماركسية والفن الحديث Marxism and Modern Art; An Approach to Social Realism (London, 1943, pp. 47 - 8) (١٧٨).

وخلال تلك الفترة من التطور الفنى وطالما أن المجتمع بقى منقسمًا إلى طبقات ، فإن تاريخ الفن هو تاريخ صراع مستمر وتقاطعات متبادلة لهذين التقليدين . ينبغى أن يصف تاريخ الفن الماركسى **أولاً** الصراع المطلق بين هاتين النزعتين المتضادتين والمتمايزتين . **وثانيًا** أن يبين توحدهما اللحظى ، والظرفى ، والنسبى كما يظهر فى الأساليب المختلفة وفى كل عمل فنى . وينبغى أن تشرح كل من هذه الجوانب الفنية بلغة العمليات الاجتماعية التى تعكسها . يتمثل النقد الماركسى فى اكتشاف قوى ومقنع لثقل تلك العناصر التى تعكس الحقيقة الموضوعية فى كل أسلوب ، وعند كل فنان وفى كل عمل . ولكن ينبغى دائمًا تذكر أن التصورات الفنية تكشف الحقيقة فى اختلافاتها اللامحدودة وثرائها متعدد الأوجه على عكس العلم الذى يختصر الحقيقة إلى مخطط أو معادلة . وينبغى تقدير الفن بسبب تنوعه اللامحدود وثرائه متعدد الأوجه . (السابق ، ص ٤٨) .

يخبر كلينجندر القارئ فى كتابه الأكثر انتشاراً « جويا فى التقليد الديمقراطى » Goya in the Democratic Tradition (London, 1948; Schocken Book) بأنه قد تناول أعمال « جويا » أساسًا بدراسة مضمونها . « لقد حاولت من ذلك المضمون استنتاج كل من موضوعها ، فى أضيق معنى للكلمة ، وأسلوبها . لقد حاولت أن أبين أن هناك علاقة وثيقة بين الخبرة الاجتماعية باتساعها التى شارك بها جويا معاصريه وبين اتجاهه الذاتى نحو تلك الخبرة فى جهة والخصائص الشكلية لأسلوبه فى الجهة الأخرى . بالتأكيد يمكن تفسير تلك الميول الكثيرة والمتناقضة لتطور أسلوبه بالنظر إليها فقط كتعبيرات متنوعة بالضرورة بعدد الحالات والتوجهات الاجتماعية . (ص xiii) .

وهكذا فإن المعتقد الماركسى قد تأكد (١٧٩) . قدم روم Alexander Romm فى مقالة نشرت أصلاً فى روسيا فى منتصف الثلاثينيات تفسيراً ماركسيًا ملتزمًا لفن هنرى ماتيس Henri Matisse (ماتيس : نقد اجتماعى Matisse : A Social Critique, trans. Jack Chen (New York, 1949). إن مثل هذه النظرة طبعت تاريخ القرن العشرين للفن فى الاتحاد السوفيتى ومعسكره وكذلك فى الصين الشيوعية (١٨٠) . ظهر تطبيق الطرق والنماذج الماركسية فى البحث العلمى الأمريكى فى الثلاثينيات فقط ، وكان شيوعه فى النقد الأدبى أكثر منه فى تاريخ ونقد الفن (انظر على سبيل

المثال : العمل الطموح الذى قام به هيكس Granville Hicks « التراث العظيم ، تفسير للأدب الأمريكى منذ الحرب الأهلية The Great Tradition; An Interpretation of American Literature Since the Civil War (New York, 1933). نشـر اتحـاد الفنانـين فـى نيـويورك ابتداء من عـام ١٩٣٤ وحتـى ١٩٣٧ مـجلة « طليعـة الفن » Art Front التى حررها شـاهن Beu Shahn ، وديفس Stauart Davis ، وسـاهم فيـها جروبير William Gropper ، وبيكر Maurice Becker ، وشـابيـرو Meyer Schapiro (١٨١) . ومن بين التـفسيرات الماركسية للفنون المرئية الجديرة بالذكر من قبل مـؤرخى ونقـاد الفن الأمريكيين فى هذه الفتـرة كتـاب براون Milton Brown الصـغير « تصوير الثـورة الفـرنسيـة » The Painting of the French Revolution (New York, c. 1938) ، ومقـالة شـابيرو « طبيـعة الفن التجـريدى » "Nature of Abstract Art" (Marxist Quarterly 1 (1937), pp. 77-98). وهو مراجعة حيوية لفن بار Alfred Barr التكعيبى والتجريدى (١٨٢) .

كانت الإضافة الماركسية فى البحث العلمى الأمريكى على الفنون المرئية قصيرة العمر ، واقتصرت على منطقة نيويورك . ومن الأهمية بمكان الإشارة إلى أنه فى ذات الوقت قد بدأ هوك Sidney Hook فى مدينة نيويورك فى تأسيس شهرته كباحث ومنظر طليعى لأفكار منبثقة عن الماركسية (وهو من أكثر معارضى النفعية والديمقراطية تميزًا فى الساحة الفلسفية) من خلال تدريسه فى كلية ساحة واشنطون Washington Square College ونشـره الكتب ، مـثل : « نحـو فـهم كـارل مـاركس : تفسيـر ثورى » Towrds the Understanding of Karl Marx: A Revolutionary Interpretation (New York, c. 1933) ، و « من هيـجل إلى مـاركس ، دراسـات فى تطور مـاركس الفكرى » From Hegel to Marx; Studies in the Intellectual Development of Karl Marx (New York, 1950; Ann Arbor paperback (١٨٣)

الأمر الأكثر أهمية من الماركسية للتاريخ الأمريكى للفن أثناء تلك السنوات ، كان هجرة عدد من الباحثين المعروفين لهذه البلاد عقب استيلاء هتلر على السلطة – على سبيل المثال : فرانكل Paul Frankl وبريندل Otto Brendel ، وفون سيمسون Otto von Simson ، وكرو ثايمر Richard Krautheimer ، لهمـان Karl Lehmann ، فـريد لانـدر Walter Friedlaender ، ووايزمـان Kurt Weitzmann ، وستيشـو Wolfgang Stechow ، وبانوفسكى Erwin Panofsky (١٨٤) . دعا مـورى Charles Rufus Morey وايزمـان إلى

جامعة برينستون فى فعل يتسم بالشهامة الأكاديمية قلما حصل ، (كان وايزمان قد نشر عملاً تتحدى نتائجه مورى) ، بينما وجد كوك Walter Cook وظائف ثابتة للهمان ، وفريد لاندر ، وبانوفسكى فى معهد الفنون الجميلة فى مدينة نيويورك الذى كان يديره فى ذلك الوقت كما يذكرنا بانوفسكى اعتاد كوك القول : « إن هتلر هو أحسن أصدقائى إنه يهز الشجرة وأنا أجمع التفاح » (١٨٥) .

وقد أصبحت وجهات نظر جديدة متاحة أمام الطلاب والباحثين الأمريكيين ، واتسعت مساحة التأريخ الأمريكى للفن . وربما من العدل القولُ إن الأفق الفكرى لهؤلاء المهاجرين قد اتسع أيضًا من خلال تعرضهم للجهد العلمى الأمريكى الذى ، كما أشار بانوفسكى نفسه ، قد مر « بالعصر الذهبى » فى العقد الذى سبق عام ١٩٣٣ . ولنذكر الأعمال المهمة لمتخصصين مثل بورتر A. Kingsley Porter ، وبوست Chandler R. Post ، وكيمبال Fiske Kimball ، وأُفنر Richard Offner ، ولى Rensselaer Lee ، وشابيرو Meyer Schapiro ، ومايس Millard Meiss ، وكل مدرسة «برينستون » .

إن للتفسيرات الماركسية قيمتها ، وكما لاحظ شابيرو « إن الاهتمام الكبير لطريقة التناول الماركسية لا يكمن فقط فى محاولة تفسير علاقات الفن والحياة الاقتصادية المتغيرة تاريخيًا فى ضوء نظرية عامة للمجتمع ، ولكن أيضًا فى الوزن المعطى للاختلافات والتناقضات الاجتماعية كدوافع للتطور ، ولتأثير هذه النظرية على النظرة للمستقبل ، والدين ، والأخلاق ، والأفكار الفلسفية » (١٨٦) . لكن الماركسى كالفرويدى : غير قادر على تقديم تفسير مقنع للخصائص الشكلية الداخلية المتضمنة فى العمل الفنى ، أو أسلوبه (بالمعنى الضيق للكلمة) . هذا النقد موجه إلى الوجهات الخارجية فى التعامل مع الفنون المرئية ، حيث إنها غير قادرة على تقديم مثل ذلك التفسير . تكمن قيمة تلك الوجهات غالبًا فى مساهمتها لفهم أعمق للسياق الفكرى والاجتماعى العام الذى تنتج فيه الفنون .

إن طرق التناول المختلفة للفنون المرئية ، بافتراضاتها الأولية ، ووجهات النظر ، وتقنيات البحث مستعارة بدرجة كبيرة من مجالات أخرى . ولقد أشير من قبل بأن « تاريخ الفن الشكلى » لولفلين مستهلم من عمل فلاسفة ومنظرين معينين ، وعمل جومبرك « الفن والتوهم » من دراسات فى سيكولوجية الإدراك . والتاريخ الاجتماعى للفن ليس استثناء ، حيث إن هؤلاء المؤرخين الاجتماعيين ، مثل هوسر وأنتال مدينون بوضوح للأسس النظرية لماركس وأنجلز . ويمكنك أن تجد أصول التواريخ الاجتماعية

للفن ، تلك التى ليست فى جوهرها هيجلية أو ماركسية ، فى عمل فلاسفة القرن التاسع عشر مثل جوى Jean Guyau وتاين Hippolyte Taine .

لفت الشاعر والفيلسوف جوى النظر إلى أهمية الفن فى التكاتف الاجتماعى والتقدم الأخلاقى فى عمله البالغ فى أخلاقيته L'Art au point de vue sociologique (Paris,-1889) أما موقف الفيلسوف الناقد « تاين » فقد كان أكثر تأثيراً ، حيث آمن « أنه لكى نفهم العمل الفنى ، أو فناناً أو مجموعة من الفنانين ؛ ينبغى أن نفهم بوضوح الظروف العامة والحالات الفكرية للأزمنة التى تنتمى إليها تلك الأعمال (Philosophie de l'Art; leçons professeurs á l'Ecole des Beaux-Arts (Paris and New York, 1865) أكد « تاين » بأنه عندما نعتبر الجنس ، والبيئة ، واللحظة نكون قد استنفذنا ليس فقط الأسباب الحقيقية ، بل أكثر من ذلك كل الأسباب المحتملة للحركات » (١٨٧) .

حاول الباحثون الذين انغمسوا فى البحث فى مجال التاريخ الاجتماعى للفن – من غير الماركسيين والهيجليين – أن يربطوا أعمالاً فنية بعينها بعوامل محددة بعينها أو عوامل عامة تعمل فى السياق الاجتماعى . والعوامل التى فحصت هى الرعاية الفنية ، والظواهر الدينية والسياسية ، والسياق الثقافى العام للعصر (١٨٨) . كانت الرعاية العامل الأهم فى نشوء الفنون المرئية فى القسط الأكبر من التاريخ بما فى ذلك الفترة الحديثة ، حيث إن الرعاة الخاصين وأمناء ومدراء المتاحف ، والحكومات كذلك ، قد لعبوا دوراً مهماً فى عالم الفن .

إن تحليل الرعاية يمكن أن يقدم معلومات ذات صلة عن المواد ، والتقنيات ، والحجم ، والموقع ، والوظيفة ، وخصوصاً موضوع العمل يمكن للراعى من خلال التكليف أن يتحكم بأشياء معينة ، وعلى سبيل المثال على الفنان أن يرسم بالألوان المائية على جص حائط حجرة الطعام لكنيسة ، أو أن يستحضر الصليب ، وأن يكمل المشروع فى وقت محدد . وأكثر من ذلك يمكن بتقديم أجرة عالية ضمان أن كل العمل سينفذ بيد الأستاذ وبأجرة أقل سيحصل على عمل ينفذه الأستاذ ومساعدوه . ولكن مالا يمكن تحديده من قبل الراعى هو الخصائص الشكلية الداخلية للعمل ، مع أنه يمكن لتقاليد معينة ، فيما يخص المعنى ، أن تتحكم فى اختيار الألوان وهكذا .

وبينما يمكن لدراسة الرعاية أن تلقى ضوءاً على ظروف خارجية مهمة للعمل الفنى ، إلا أنها تترك أسئلة دون إجابة كالسبب الذى دعا فناناً أن يبدع عملا بخصائص شكلية داخلية معينة . من الواضح أنه لا يمكن تجاهل مثل هذه الأسئلة من قبل مؤرخ الفن الذى يبغى فهماً كاملا للعمل .

كما أشير أعلاه كانت الرعاية من الموضوعات التى اهتم بها واربورغ . وقد فحص فى مقالته "Bildniskunst und florentinisches Bürgertum" التفكير والتذوق الفنى للرعاة من الطبقة الوسطى فى فلورنسا فى عهد لورنزو دا ميدتشى Lorenzo de Medici (١٨٩) . يسأل : لماذا أراد هؤلاء الرعاة أن يصور فنانون فلمنكيون صورهم الشخصية ؟ ولماذا تحمسوا لاقتناء الفن الفلمنكى ؟ وقد وصل بعد فحص كمية كبيرة من الأدلة الأرشيفية والوثائقية بعناية إلى نتيجة مؤادها أن أولئك الرعاة قدروا ثقل وغلاء الأردية المصورة فى الفن الفلمنكى ، حيث إنهم أنفسهم كانوا صباغى خيوط وصناع أقمشة حريرية .

لم يلحق بحث واربورغ للرعاية فى عصر النهضة دراسات مهمة لجيلين تقريباً ؛ وعلى أى حال قد ظهر عدد من المقالات فى السنوات الأخيرة . كتاب واكرناجل Martin Wackernagel (١٨٨١ – ١٩٦٢) Der Lebensraum des Kunstlers in der Florentinischen Renaissance (Leipzig, 1938): تاريخ فكرى واجتماعى ذو أهمية لفن النهضة من حوالى عام ١٤٢٠ حتى عام ١٥٣٠ ، ويبحث فى متطلبات رعاة سواء أكانوا أفراداً أو نقابات ، ودوافعهم وأذواقهم . قد فحص جومبرك E. H. Gombrich رعاية عائلة ميدتشى ودورهم كحكام ذوق بتبصر ، فى المقالة جيدة التوثيق « ميدتشى المبكرة كرعاة الفن » "The Early Medici as Patrons of Arts, " فى كتابه « النموذج والشكل : دراسات فى فن النهضة » Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance (London, 1966).

ظهرت مقالة أخرى مؤخراً رذات أهمية فى فهم اعتماد كل من الفنانين والرعاة على بعضهم البعض فى النهضة الإيطالية المبكرة ، ومقالة أخرى مهمة أيضاً من حيث فرضياتها المتحدية عن التغير الأساسى فى أسلوب الفنون المرئية فى ذلك الوقت ، هى مقالة هارت "Frederick Hartt « الفن والحرية فى فلورنس القرن الخامس عشر » Art and Freedom in Quattrocento Florence" (New York University, Institute of Fine Arts, Wssays in Memory of Karl Lehmann, ed. Lucy F. Sandler (Locust Valley,

N.Y., 1964), PP. 114-3); وأعيد نشرها فى هذا الكتاب . وتأثرت دراسة هارت (ولد فى ١٩١٤) بكتاب مؤرخ النهضة بارون Hans Baron « أزمة النهضة الإيطالية المبكرة : الإنسانية المدنية والحرية الجمهورية فى عصر الكلاسيكية والاستبداد « Crisis of the Early Renaissance: Civic Humanism and Requblican Liberty in an Age of Classicism and Tyranny, 2 vols. (Princeton, 1955), الذى بيّن أن الفنانين الفلورنسيين قد أظهروا اهتمامهم بمصير مجتمعهم والتزموا بشدة بالحفاظ عليه ، وأنهم مسؤولون بدرجة كبيرة عن نمو مثالياته . واقترح أيضاً بمكنة أنه قد لعبت النقابات دوراً مؤسساً فى انبثاق أسلوب النهضة الجديد فى التصوير والنحت الفلورنسى .

أسست مثل وجهة النظر هذه لبحث هارت فى فن القرن السادس عشر النهجى « القوة والفرد فى فن النهجية » 'Power and the Individual in Mannerist Art," in Millard Meiss et al, eds., Studies in Western Art, 4 vols., Acts of the Twenteeth International Congress of the History of Art, 1961 (Princeton, 1963), vol, II: The renaissance and Mannerism, PP. 222-38. وناقش رودولف Rudolf وويتكوفر Wittkower الرعاية فى النهضة أيضاً فى فصل من كتابهما « مولود تحت الساتورن : شخصية وعمل الفنانين ؛ تاريخ موثق منذ القدم وحتي الثورة الفرنسية « Born Under Saturn: The Character and Conduct of Artists; A Documented History from Antiquity to the French Revolution (London, 1963; Norton paperback). وأخيراً يمكن الإشارة إلى كتاب هيرسى George L. Hersey المثير للإعجاب : « الفونسو الثانى والتجديد الفنى لنابولى ١٤٨٥ – ١٤٩٥ « Alfonso II and the Artistic Renewal of Naples 1485-1495 (New Haven and London, 1969) وبه دراسات سبع متصلة تنتقل خلال الأدب ، والصور الشخصية ، والتمدن ، والعمارات الرئيسة ، ونحت المقابر وتظهر مع أشياء أخرى التجديد الذى قام به دوق كالابريا Duke of Calabria الفونسو الثانى حيث يقولان : « عبرت عن أفكار معينة مطردة : شرعية البيت الأرغونيسى Rragonese ، سلطة التاج فوق البارونات ، والحاجة إلى التحالف مع فلورنس للحفاظ على استقلال نابولى السياسى » (السابق ص ٧١) .

شاعت الأبحاث المهتمة بالرعاية فى فترة الباروك فى السنوات الأخيرة . قام هاسكل Francis Haskell فى هذا المجال بدراسة رئيسة ، وهى بعنوان : « الرعاة

والمصورون ؛ دراسة فى العلاقات بين الفن والمجتمع الإيطالى فى عصر الباروك « Pa-trons and Painters: A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque (New York, 1963), وأعلن المؤلف فيها مقدمًا « تفادى أية محاولة (لشرح) الفن عن طريق الرعاية . » . لقد وجد ساكسل Fritz Saxl تفسيراً جزئياً لخلو المعارك ، التى صورها فالكونه Aniello Falcone ، من بطل محدد وذلك فى النمط الاجتماعى وذوق رعاة الفنان النابوليين فى القرن السابع عشر « مشهد المعركة بدون بطل » 'The Battle Scene without a Hero," and of the Warburg and Cour-tauld Institutes III (1939-40), PP. 70-87). فحص بلنت Anthony Blunt تأثير مدام رامبوليه Mme. de Rambouillet والتقدير الأرستقراطى على فن فرنسا فى القرن السابع عشر ("The Précieux and French Art," in Fritz Saxl, 1890-1948: A Volume of Memorial Essays, ed. Donald J. Gordon (London and New York, 1957), pp. 326-38). إن مأزق هذه الدراسات هو فى قيامها على فرضية تقول بأن قبول مجموعة من الرعاة أو طبقة اجتماعية لأعمال فنية معينة هو دليل على دورهم فى إنشاء الأسلوب .

فى بعض من فصول كتاب بعنوان « جوزيف رايت من ديربى : مصورو الضوء « Joseph Wright of Derby: Painters of Light, 2 vols. (London and New York, 1968) تعامل نيكلسون Benedict Nicholson مع الجالسين والمشترين للوحات الصور الشخصية ، وحاول أن يوضح كيف تركت المكانة الاجتماعية للجالس أثرها على هيئة الصورة الشخصية من فان آيك إلى نهاية القرن الثامن عشر . أحجم نيكلسون بحصافة عن محاولة شرح كيف نشأ أسلوب تلك اللوحات فى تلك الفترة ، وببساطة عاد للخلفية الاجتماعية للجالسين وأذواق الرعاة . لقد ساهم كتابه فى فهمنا للتطور النمطى لفن الصور الشخصية فى القرنين السابع عشر والثامن عشر .

يمكن أن تكون الدراسات فى رعاية الفن والعمارة الناتجين عن التكليف فى وقتنا الحاضر مجزية . حيث إنه يمكن توثيق العلاقة بين الفنان والعميل . واحدة من المقالات التى ظهرت مؤخراً وأكثرها أهمية فى رعاية عمارة القرن العشرين هى تقصى جوردى W.H. Jordy لمبنى هو وليسكيز Howe and Lescaze اللذين أقاماه لجمعية تشغيل المدخرات فى فيلادلفيا ('PSFS: Its Development and Its Significance in Modern Architecture," Journal of the Society of Architectural Historians XXI (1962), PP.

47-83). لقد استطاع جوردى – بسبب الدليل الوثائقى الثرى وشهادة الشهود التى كانت تحت تصرفه – أن يفحص عن قرب تاريخ صنع القرار برمته لهذا المشروع ، وحدد مساهمات مختلف المتخصصين وعواقب الضغوطات الاجتماعية والاقتصادية المختلفة عليه . قامت ميلر Lillian B. Miller بدراستها لدور الرعاية فى الفن الأمريكى فى القرن التاسع عشر فى دراسته القيمة « الرعاة والوطنية : تشجيع الفنون الجميلة فى الولايات المتحدة « Patrons and Patriotism: The Encouragement of the Fine Arts in the United States, 1790-1860 (Chicago, 1966).

وهكذا يشكل تقصى الرعاية الفنية موضوعاً مهماً فى التاريخ الاجتماعى للفن . ولقد تم اقتراح عوامل أخرى لعبت دوراً مفصلياً فى الإبداع الفنى ، ومن بينها المؤسسات والحركات الدينية . فى دراسة شارك بها ريدر André de Ridder وبها تركيز على العمليات التقنية ، أكد ديونا Waldemar Deonna على العلاقة بين الفن الإغريقى القديم والحياة الاجتماعية بمختلف جوانبها خصوصاً الأصول الدينية لهذا الفن (L'art en Gréce (Paris, 1924; Art in Greece, tranc, V.C.C. Collum, New York, 1927)). يعلق ديونا بأن الفن « كان لوقت طويل شكلاً من العبادة » (ص ٥٧) ، وأن الفن الإغريقى هو « خادم قابل لتعلم الدين الرسمى » و « أنه يحافظ عليها كأقدم خصائصه خلال وجوده كله » (ص ٥٤) . وكذلك « يتغلغل الدين حتى فى الفنون الصناعية ، » (ص ٥٨) حقا إن « الدين ... هو المسئول عن الروح التى يمارس بها الفنان موضوعاته والتى تتغير بتغير المعتقد . » (ص ٥٩) أكد واينبيرغ Guido von Kaschnitz-Weinberg (١٨٩٠ – ١٩٥٨) ، تلميذ ريغال ، بأن العمارة اليونانية قد نتجت عن عبادة العضو الذكورى التى جلبتها القبائل الأندوجرمانية الشمالية لمنطقة المتوسط وأن عمارة الرومان القدماء قد أسست على عبادة الأرض الأم فى قاعات تحت الأرض (الرحم) (١٩٠) .

لقد ربط شابيرو بين التناقض الموجود فى الخصائص الشكلية والرمزية فى صليب روثويل Ruthwell Cross من القرن السابع الميلادى وبين الصراع على السلطة بين الكنيسة الرومانية والكنيسة النورثومبريانية Northumbrian (المعنى الدينى لصليب روثويل "The" Religious Meaning of the Ruthwell Cross, "Art Bulletin XXVI (1944) , pp. 232-45). دخل تاريخ الكنيسة فى أيرلندا من وصول سانت باتريك St. Patrick حتى سيطرة الفايكنج Viking فى تفسير معنى وأهمية الصلبان المحفورة

والمنصوبة فى هذه الجزر فى الكتاب المثير الذى ألفه بورتر A.Kingsley « صلبان وثقافة إيرالندا » . (The Crosses and Culture of Irland (London, 1931

فسر هورن Walter Horn مخطط سانت جول St. Gall الشهير ، وهو أقدم رسم معمارى موجود من العصور الوسطى ، كـ " منتج لحركة الإصلاح الديرى " فى أوائل القرن التاسع وذلك فى مقالته ("On the Author of the Plan of St. Gall and Relation of the Plan to the Monastic Re form Movement, " in Studien zum St. Galler Klosterplan, ed. Johonnes Duft [St. Gallen, 1962, Historischer Verein des Kantons St. Gallen, Mitteilungen وقام كايسر (١٩١) Stephen L. Kayser zur veterlandischen Geschichte, 42) بفحص ناقد للعلاقات بين لوحات جرينفالد ومعتقداته الدينية فى بحثة " مسيحية جرينفالد " ("Grwnesaldw Christianity, " Revieü of Religion V (1940) pp. 3-35 وضمن فريدلاندر Walter F. Friedlaender كتابه دراسات كارافاجيو Caravaggio Studies (Princeton, 1955, Schocken Book), فصلاً فى « شخصية ودين كارافاجيو » "Carravaggio's Charater and Religion' ، وبه مسح للمناخ الدينى فى روما فى سنوات إنتاج كارافاجيو (من ١٦٠٠ حتى ١٦٠٦) وكشف عن اتساق بين لوحاته واتجاهات سانت فيليبو نيرى St. Filippo Neri الدينية و « الكنيسة الدنيا » فى روما ، حيث يقول : إن تأمل كارافاجيو الواقعى هو أفضل تفسير للحركات الدينية الشعبية فى الفترة التى عاش بها » (السابق ، ص ١٢١) .

درست بيللا Clara Bille جوانب مهمة فى الرعاية والاقتناء الهولندى فى القرن الثامن عشر وذلك فى مؤلفها De Tempel der Kunst of het Kabinet van den Heer Braamcamp, 2 vols. (Amsterdam, 1961). لقد فحص منهول Edgar Munhall النغمة الدينية العالية لعمل جروزه « عروس القرية » Greuze's L'Accordee de Village من عام ١٧٦١ ، إنها لوحة مهمة من حيث عكسها للأخلاق السائدة فى الفن الفرنسى فى القرن الثامن عشر « جروزه والروح البرتستانتية » "Greuze and the Protestan Spirit," Art Quarterly XXVII (1964), PP. 1-23). أخذ أجبرت Donald Egbert على عاتقه « أن يرى كيف نزعت عمارة الكنائس وبيوت الاجتماع والمعابد اليهودية الأمريكية إلى تمثل ملموس لجوانب مهمة من المعتقدات والممارسات الدينية السائدة » (« التعبير الدينى فى العمارة الأمريكية » "Religious Expression in American Architecture, in Religion in American Life, ed. James Ward Smith and A. Leland Jamison,

vol. III: Religious Perspectives in American Culture (Princeton, 1961), pp. 361-408; التى أعيد طبعها فى هذا الكتاب) . أخيراً يمكن لنا ذكر تفسير جيمولر Hein-rich von Geymüller (١٨٣٩ - ١٩٠٩) ، لعمارة النهضة كـ « آنية للدين ، » وذلك فى كتابه « العمارة والدين » .Architecture and Religion (Basel,t911) .

لقد درس سيمسون Otto von Simson كنائس رافنّا Ravenna الثلاث التى بنيت فى عهد الإمبراطور جوستنيان « لنراها على خلفية مشهد العصر الملكى الذى أنشئت فيه والجو السياسى التى هى جزء منه » (حصون دينية : الفن البيزنطى وفن الحكم فى رافنا Sacred Fortress Byzantine Art and Statecraft in Ravenna (Chicago, 1948). ، ووجد أن إبداعات المعمارى وفنان الفسيفساء الملهمة قد صممت لتعكس قضايا العصر السياسية المهمة ... هذا الفن « إعلام » بالمعنى الكبير للكلمة وقد وجد فى لحظة تاريخية عارضة ، وقصد به أن يسيطر على عقول الجيل بقوة الرؤيا الحدسية السابق ، ص vii). فحص مؤرخ الفن البيزنطى المشهور كيتزنجر Ernst Kitzinger (ولد فى ١٩١٢) فى عدد من الدراسات مؤخراً ، ناقداً ، عبادة الصور التى كانت راسخة فى الفترة بين عهد جوستنيان العظيم وبداية تحطيم الصور Iconoclasm فى أوائل القرن الثامن (« عبادة الصور فى عصر ما قبل تحطيم الصور "The Cult of Images in the Age before Iconoclasm," Dumbarton Oaks Papers VIII (1954), PP. 83-150; وفى بعض الإيقونات فى القرن الثامن "On" Some Icons of the Seventh Century, " Late Classical and Medieval Studies in Honor of Albert Mathias Friend, Jr., ed. Kurt Weitzmann (Princeton, 1955), pp. 132-50) فيما أنكر أى « علاقة سببية بسيطة » بين التطور الروحى الذى ظهر فى المقولات النظرية فى الفترة والنزعات الأسلوبية التى ظهرت فى تصوير الفترة نفسها (« التطورات فى حقل الشكل لم تكن متوقعة فى عمل المنظرين » (السابق ، ص ١٤٦) ، وهو عالم تماماً بدور الأصالة الفنية فى ظهور الإبداعات الفنية ، إلا أن كيتزنجر قد أمسك بدليل على علاقة متبادلة بين الظاهرتين ، ويعمل كوصل ملموس بين الفنان البيزنطى وبيئته الاجتماعية والفكرية والدينية . فقد وجد أن النصوص هى « انعكاس وتهذيب لمعتقدات قد تم التعبير عنها بعنف ، وعفوية » فى التطبيق اليومى :

شكرًا لحقيقة أن لدى الأدب (ما بعد جوستنيان) الكثير ليقوله عن الصور ووظيفتها وطبيعتها ، وهذا ما لا يجده الباحث فى حقل العصور الوسطى إلا نادرًا ليفسر الإنجازات الفنية ليس بطابع العصر العام ، ولا من خلال المقارنات والفتوحات الثقافية فى مجالات أخرى فحسب ، ولكن فى ضوء تغير عميق صنعه العصر فى التوجه نحو الفن الدينى أيضًا . (السابق ، ص ١٤٦) .

يفترض « كيتزنجر » فى مقالة مؤخرًا أن « طابع العصر Zeitgeist يمكن أن يكون من بناء المؤرخ – مجرد عكاز منهجى – لكن لا أرى كيف يمكن لأى تفسير عميق بحق وذى معنى لأسلوب تاريخى أساسى أن يتحقق بدونه أو بدون مصطلح معادل له (« فى تفسيرات التغيرات الأسلوبية فى الفن القديم المتأخر "On The Interpretation of Stylistic Changes in " Late Antique Art, "Bucknell Review XV [December 1967], p. 8). كشف فى كل مساهماته البحثية عن عمق وسعة فكره فى تفسير ظاهرة الأسلوب عن طريق العودة إلى النزعات والتوجهات التاريخية (١٩٢) .

مارتين John Rupert Martin من جامعة برينستون فى دراسة – تنم عن أستاذية – للرهبنة البيزنطية عمومًا والصور الإيضاحية لكليماكوس خصوصًا ، عمل « على إلقاء ضوء أكبر على مشكلة المشاهد من حياة الرهبنة فى الفن البيزنطى » (الصور الإيضاحية فى السلم السماوى الذى عمله كليماكوس The Illustrations of the Heavenly Ladder of John Climacus (Princeton, 1954). وبعد دراسة تبحث فى المعنى معتنى بها للمخطوطات المصورة الباقية من « السلم السماوى » لجون كليماكوس من جبل سيناء ، ومسح تاريخى للرهبنة فى الإمبراطورية البيزنطية خلال القرنين العاشر والحادى عشر ، وصل مارتين للتفسير التالى :

أدى تفاقم الزهد إلى رعاية أسلوب تميز – بخاصية – بالطابع الخاص لحياة الزهد تلك وذلك من خلال التعبير فى شكل مرئى عن المبدأ الرهبانى فى « اعتزال الحياة » . بطريقة مشابهة ، لقد تم اعتبار المعنى الجديد ، الذى يؤكد على الرهبان والسجايا الرهبانية الحسنة ، نتيجة لازمة لنمو الحماس الزهدى . وتحت هذه الظروف لاح الماضى البطولى عظيمًا مرة أخرى وكان بإمكان الرهبانية أن تنتج شخصية بأهمية سيمون الأصغر Symein the Younger الذى بدأت معه الرسوم الإيضاحية للسلم السماوى (ص١٦٣) .

كانت دراسة الطقوس الدينية فى العصور الوسطى قبل القرن العشرين مجالاً يقتصر تقريبًا على علماء الدين ومؤرخى الكنيسة . لم يضم قسم تاريخ فى العصور الوسطى أو حتى تاريخ العصور الوسطى القضايا الدينية والطقوس بالتحديد إلا نادرًا . وفى الجانب الآخر قام المؤرخون والمتخصصون فى الفن القديم منذ منتصف القرن الثامن عشر بدراسة العبادات والمؤسسات الدينية فى اليونان وروما والشرق الأدنى كظاهرة ثقافية . وعندما فصلت الروابط القوية فى دراسة تاريخ العصور الوسطى والتاريخ الحديث ، وعندما أزيل التمايز بين الدنيوى والدينى بدأ باحثو العصور الوسطى بفحص العلاقة بين الفن والطقوس الدينية : كانتوروفيتش Ernst H. Kantorowicz (١٨٩٥ – ١٩٦٣) من أوائل دراسى هذه العلاقات ، مؤرخ وباحث فى المعنى ومؤرخ فن موهوب ، وأعماله التى يهتم بها دارسو الفنون المرئية تضم : « تمجيد السلطة : دراسة فى التهليل التعبيرى وعبادة الحاكم فى العصور الوسطى » Laundes Regiae: A Study in Liturgical Acclamations and Mediaeval Ruler Worship (Berkeley and Los Angeles, 1946); « كيانيّ الملك ، دراسة فى علم الدين السياسى فى العصور الوسطى » The King's Tow Bodies; A Study in Mediaeval Political Theology (Princeton, 1957); « تعميد الرسل » "The Baptism of the Apostles," Dumbarton Oaks Papers IX/X (1955/56), PP. 203-51; ومقالتيه « مجىء الملك » "The King's Advent" (1941) « وآلهة فى الزى الرسمى » "Gods in Uniform" (1965) اللتين تمت إعادة طباعتهما فى كتابه « دراسات مختارة » Selected Studies (Locust Valley, N.Y., 1965).

إن تداخل فن وطقوس المسيحى المبكر والعصور الوسطى الغربية المبكرة قد جذب بالطبع اهتمام باحثين ألمان آخرين (يشمل شون Wolfgang Schöne ، إلبرن Victor H. Elbern ، سيمسون Otto von Simsin ، ودينكلر Erich Dinkler) . لقد دُرّست فى العمارة فى هاتين الفترتين من قبل ديكمان Friedrich Wilhelm Deichmann وكروثايمر ("Mensa - Richard Krautheimer coemeterium-martyrium, " Cahiers archeologiques XI (1960), PP. 15-40). تناول باحثون أمريكيو المولد مثل هذه القضايا أحيانًا (فورسيث « الملوك والجلالة : دراسة فى النحت والدراما التعبيرية الرومانسكية » Ilene H. Forsyth, "Magi and Majesty: A Study of Romanesque Scul[ture and Liturgical Drama," Art Bulletin L (1968), pp. 215-22).

إن مقالة وايلد Johannes Wilde (ولد في ١٨٩١) « قاعة المجلس الكبير في فلورنس » "The Hall of the Great Council of Florence" (Journal of the Warburg and Courtauld Institutes VII (1944), PP. 65-81) [١٩٣] هي مثال ليس فقط لإيضاحها للعلاقات بين قاعة المجلس والأحداث والأفكار السياسية ، ولكن أيضاً لدقتها في طريقة التعامل مع الدليل الوثائقي ذي الصلة ، وفي إعادة بناء السمات المعمارية والداخلية لهذا المبنى المندثر . ومن فحصه للمبنى وضع وايلد الاستنتاجات التالية :

> كانت قاعة المجلس التي بنتها الحكومة التي تلت ثورة تشرين ثاني لعام ١٤٩٤ في فلورنس النتيجة المباشرة للدستور الجديد وفي نفس الوقت تعبير عن تلك الحكومة في شكل تذكاري . حددت الأفكار السياسية للنظام الجديد شكل المبنى وكذلك مخطط زخرفته بكل تفاصيله . هذه واحدة من الحالات النادرة حيث إنه يمكن تحديد أحداث تاريخية قد عبرت عن نفسها مباشرة في عمل فني أو - لوضع العبارة بطريقة معكوسة - حيث يمكن شرح وجود عمل فني وأهميته بشكل كامل بالرجوع إلى حدث سياسي . (ص ٦٥) .

قد كلف سيجنوريا Signoria ليوناردو دافنشي ومايكلانجلو بعمل صور ضخمة لمعارك بالفريسكو في قاعة المجلس في فلورنس .

أكمل سايمور Charles Seymour, Jr. مساهمة متأخرة لفهمنا لبواعث تمثال داؤود David الضخم في فلورنس ، وذلك في مقالة وضعت في حسبانها العوامل السياسية والاجتماعية ، وكذلك الجمالية المعاصرة ذات الصلة (داؤود ومايكلانجو : بحث عن الهوية Michelangelo's David: (A Search for Identity [Pittsburgh, 1967]) لقد فحص « بلنت » علاقة العوامل الدينية والسياسية بالفنون المرئية في مقالة مستفزة عن لوحة ألجريكو : حلم فيليب الثاني ("EL Greco's Dream of Philip II: An Allegory of the Holy League,: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes III [1939-40], PP. 58-69) لقد فحص شابيرو بعض أعمال كوربيه Gustav Courbet واستنتج بأن هذا الفنان الفرنسي قد شق طريقاً يجمع بين مفهوم للواقعية ذي صفة نضالية ، وبين بعض هموم الجمهورية الثانية الاجتماعية (« كوربية والتصور الشعبي » "Courbet and Popular Imagery," Journal of the Warburg and Courtauld Institutes Iv

(1940-41), pp. 164-91). ناقش إجبرت Donald Egbert – فى دراسة تأسيسية للعلاقة بين الفلسفة الاجتماعية والفن الأمريكى – بعض الأحداث السياسية والاجتماعية والفنية المتطرفة المهمة وتأثيرها على الفنانين وأعمالهم ("Socialism and American Art, " in Socialism and American Life, ed. Donald D. Egbert and Stow Persons, 2 vols (Princeton, 1952); أعيد طبع هذه المقالة موسعة فى كتاب صادر عن برينستون بعنوان « الاجتماعية والفن الأمريكى فى ضوء المثالية الأوروبية ، والماركسية ، والفوضوية Socialism and American Art in the Light of European Utopianism, Marxism, and Anarchism) [١٩٤].

أخذت السياسات الرسمية للرايخ الثالث Third Reich بخصوص الفن والفنانين الحديثين انتباه المتخصصين المهتمين مبكرًا فى عام ١٩٣٦ عندما نشر فيرنرت Emil Wernert كتابه L'Art dans le IIIe Reich, une tentative d'esthetique ditigée (Paris). وبعد سقوط النظام النازى كتب « ريف » (Kunstdiktatur im Dritten Reich Ham Hamburg, Paul Ortwin Rave 1949) ، « وليهمان » كتاب « الفن فى ظل الدكتاتورية » (Art under a Dictatorship (New York, 1954) وقد ناقشا بتوسع المادة التى كتبها فيرنرت . وقدمت الأمريكية الشابة لين Barbara Miller Lane بحثها الأحسن توثيقًا والأكثر إثارة فى تحليل وتفسير الفنون المرئية فى ألمانيا النازية والمعنون بـ « العمارة والسياسة فى ألمانيا ١٩١٨ – ١٩٤٥» -Architecture and Politics in Germany, 1918 1945 (Cambridge, Mass., 1968). علمت السيدة لين على تبيان « الأسباب التى دعت النظام النازى لأن يقوم برفض بعض أنماط الفن ، وقبول غيرها واحترامها » ولمعرفة أسباب الأهمية الكبيرة التى أسبغت على الفنون المرئية ، خصوصًا العمارة ، فى الأيدولوچية الثقافية المضطربة والمتناقضة للحكومة الجديدة . وبعد فحص مضن وتقييم لكمية أرشيفية ضخمة ومواد وثائقية أخرى تساعد فى إلقاء ضوء على هذه المسائل ، وجدت أنه :

> قد مارس النازيون تحكمًا فى الأسلوب المعمارى ، ليس ببساطة ، بسبب أنها عادة النظام الجديد فى تنظيم الرأى العام ، وإنما لأنهم رأوا الأساليب المعمارية كرموز لوجهات نظر سياسية محددة ، واعتقدوا أن هذا أكثر مناسبة فى العمارة منه فى الفنون الأخرى . لم يكن هذا الاعتقاد على أية حال نتيجة البناء « الاستبدادى » للدولة النازية ، فقد ورث النازيون نظرة

سياسية للعمارة من جمهورية فيمار Weimar Republic وأن أى مناقشة لسياسة النازى المعمارية يجب إعادتها إلى مصادر هذا الإرث فى عهد الجمهورية . (ص ص ٢ ، ٣) .

ولقد وضعت « لين » فى نتائجها تحت الضوء ما أسمته « مَيْلٌ استمر لفترة طويلة فى ألمانيا لجعل الفنون محط الاهتمام السياسى . » .

إن دراسة التاريخ الاقتصادى للبندقية فى القرن السادس عشر أظهر لأكريمان Ackerman شيئًا عظيمًا عن الوظيفة والتصميم لعمارة باللاديو Andrea Palladio المدنيــة (Palladio (Baltimore and Harmond sworth, Eng., 1966; Penguim Book), وڤـيلل باللاديو Balladio's Villas (Locust Valley, N.Y., 1976) إن الطرق المطورة فى الزراعة وأكثرها فى إدخال زراعة الذرة فى القرن السادس عشر واستصلاح المستنقعات والدلتا كأراض زراعية ، أبرزت حاجة النبلاء الرأسماليين فى البندقية لعقارات كبيرة والتى ستكون ذات وظيفة نفعية ، وكذلك رموزًا مناسبة لحياة أرستقراطية محترمة . وبالرغم من أن الوضع الاقتصادى والاجتماعى الجديد لم ينتج بذاته الڤيلا البلادونية الناضجة ، إلا أن أكريمان أكد بإقناع بأنه قد أثر بقدرٍ على الاتجاهات الجديدة فى بناء الڤلل وخصوصًا العقارات ذات الأهمية والعظمة الكلاسيكية الواضحة التى صممها باللاديو .

لقد فسر أولج جرابار Oleg Grabar العادات البيئية فى بيزنطة وسوريا كعوامل رئيسة فى إيجاد قصور الأمويين (« الفن الإسلامى وبيزنطة » "Islamic Art and By- zantium," Dumbarton Oaks Papers XVIII (1964), PP. 67-88). فى هذا المخطط السريع ولكن بأستاذية قيّم العلاقات الفنية بين الإسلام وبيزنطة – ومناطق الفن الإسلامى المهمة ، مثل الهند والشرق الأقصى قد استبعدت من صفحاتنا – حيث يرى جرابار القصور الأموية كنتيجة لأربعة عوامل تكاتفت : « بنية زراعية متطورة كثيرًا وجدت قبل عدة قرون ؛ وهجرة عدد كبير من ملاك الأرض ووجود جماعة حاكمة أرستقراطية ، وتوفر موضوعات ، وأفكار ، وأنواق ، وحالات سلوكية مستمدة من كل إمكانات البلاد المفتوحة حديثًا ، والامتزاج مع عادات عربية أقدم » (السابق، ص٣٧) .

تعامل جرابار فى نفس المقالة مع البحث فى معنى القوة فى الفن الإسلامى المبكر مشيراً إلى أن أغلب الأشياء « الزخرفية » المتميزة وأشكال الفن الإسلامى « يمتلك أيضاً مستوى من المعنى الاجتماعى ، والفكرى ، وحتى الدينى لم يكشف عنه حتى الآن إلا نادراً » (السابق ، ص ٧٩) . لقد أوضح هذا أولاً إيتنجهاوزن Richard Ettinghauzen (ولد فى ١٩٠٦) فى ١٩٤٣ فى كتاباته الكثيرة [١٩٥] . لقد غير إتنجهاوزن وجرابار ومتخصصون آخرون - بشكل جوهرى - فهمنا الرومانسى للفن الإسلامى كزخرف بحت وخالٍ من المعنى .

يشمل التاريخ الاجتماعى للفن تاريخ الذوق ، أى تاريخ نظريات الفن ، ومعارضه واقتناءه ، والتعامل معه [١٩٦] . أول معالجة علمية فى تاريخ اقتناء الفن قام بها شلوسر Julius Von Schlosser فى Die Kunst und Wunderkammern der Spätrenaissance; Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens (Leipzig, 1908). لقد تم التعامل مع هذه المشكلة مؤخراً فى كتابات شعبية ، مثل كتاب تيلور Francis Henry Taylor, « ذوق الملائكة : تاريخ اقتناء الفن من رمسيس إلى نابليون » Taste of Angels: Ahistory of Art Collecting from Rameses to Napoleon (Boston, 1948), وكتاب رايتلنجر « اقتصاديات الذوق » Gerald Reitlinger, Economics of Taste, 3 vols. (London, 1961-70). ولمسح علمى عميق لتدريب المصورين والنحاتين من زمن ليوناردو دا فنشى حتى القرن العشرين وتقييم للتدريب الفنى فى ضوء العوامل المؤثرة الجمالية ، والسياسية ، والاجتماعية والاقتصادية ، انظر : بفسنر « أكاديميات الفنون ، الماضى والحاضر » Nikolaus Pevsner, Academies of Art, Past and Present (Cambridge and New York, 1940). فحص الناقد بوس لوحة الموناليزا فى تاريخ الذوق وذلك فى مؤلفه بيجاسوس (الفرس المجنح فى الأسطورة - المترجم) بدون أجنحة ، كتيب للنقاد George Boas, Wingless Pegasus, a Handbook for Critics (Baltimore, 1950). لقد عالج كلارك Kennwth Clark القوطى فى تاريخ الذوق فى عمل نشره بعنوان « إحياء القوطى » The Gothic Revival, an Essay in the History of Taste, rev. and enl. ed. (New York, 1950; Penguim Book). وقدم فرانكل Paul Franki مساهمة علمية مهمة فى هذا المجال (القوطى : مصادر مكتوبة وتفسير خلال ثمانية قرون) The Gothic: Literary Sources and Interpretation through Eight Centuries (Princeton, 1960).

يمكن النظر إلى تاريخ الفن كأحد جوانب التاريخ الثقافى وذلك عندما تُفْهَم الفنون المرئية كمظهر للثقافة ، ولذا يرسم المؤرخ صورة شاملة ومتماسكة البناء لطريقة الحياة فى فترة أو فترات تاريخية يهتم بها . يستوجب إيجاد وعى تصور وعمل مثل هذه الصورة عمل شامل يقوم على تحليل وتركيب كل المؤسسات ، والاتجاهات ، والمنتجات الإنسانية ذات الصلة (١٩٧) . يتعدى هذا أهداف تاريخ الفن الذى ربط نفسه تقليدياً بدراسة مظهر واحد فقط من المسعى الإنسانى وهو الفنون المرئية . عندما يعتبر مؤرخو الفن الفنون كميدان ممثِّل للنشاط الثقافى ويفسرونها من خلال علاقتها بالتعبير الكلى للنشاط والفكر الإنسانى ، إنهم يتعدون على منطقة التاريخ الثقافى .

بدأ التاريخ الثقافى كمجال مع فولتير Voltaire وهيردر Herder فى منتصف القرن الثامن عشر ووصل أعلى مستوى له فى عمل بيركهارت Jacob Burckhardt (١٨١٨ – ١٨٩٧) ، مؤرخ عام ومؤرخ فن سويسرى ويقدر اليوم عالميًا تقريبًا كمؤرخ ثقافى ممتاز . وضعت مقالته التى فتحت عصراً Die Culture der Renaissance in Italien; Ein Versuch (Basel, 1860 (متوفرة فى عدد من الترجمات الإنكليزية بعنوان حضارة النهضة الإيطالية « Civilizaton of the Renaissance in Italy) وضعت التاريخ الثقافى فى مكانة سامية بين مجالات التاريخ . قدم بيركهارت – من خلال سيطرة تامة على كمية كبيرة من المعلومات التاريخية ، ومع قدره نادرة على التركيب – تفسيراً أصيلاً للنهضة الإيطالية من ١٣٠٠ حتى ١٦٠٠ . كانت فرضيته الأساسية بدون تغيير : «القرن الخامس عشر ، علاوة على كل ذلك هو لإنسانٍ متعدد الجوانب .» (١٩٨) نسج فى سجادة مكونة من موضوعات عامة معرفة عميقة للمؤسسات الاجتماعية والسياسية والفردية ، وإحياء القديم والأخلاق والدين . الإنسان هو مركز عمل بيركهارت ، والغريب أن دليله الذى قدره عاليًا هو الفنون المرئية والتى عالجها فى مقالتيه الأبكر ، الأولى : هى Die Zeit Constantin's des Grossen (Basel, 1853 متوفرة فى ترجمات بعنوان « عصر قسطنطين العظيم » The Age of Constantine the Great) والمقالة التالية لها فى عمارة النهضة (مع لوبك Geschichte, Wilhelm Lübke der neueren Baukunst (Stuttgart, 1867) – أخذته العمارة أكثر من النحت والتصوير – التى كان قد استبعدها من كتابه « الحضارة » عدا إشارات مرجعية عابرة (١٩٩) .

بقى بيركهارت بسيطًا فى كل الأوقات ، فبدلاً من تقديم مادته وفقًا لإطار منهجى محدد بدقة أو نظام فلسفى – لقد هاجم فلاسفة التاريخ مثل هيجل الذى يؤمن بأن مسار تاريخ العالم محاط بالعقل وبالغرض المفهوم عقليًا – رسم صورة تاريخية للأوضاع والظروف العامة (Zustandsschilderung) تتسم بجمالية فنية مؤثرة . لقد حقق توازنًا متناغمًا بين الموضوعية التاريخية والصياغة الجمالية مشكلاً أسلوبًا يمكن وصفة بـ « الانطباعية التاريخية » . إن مهمة التاريخ الثقافى عند بيركهارت هى تقديم « الجزء الصغير المفرد كرمز لمنظر كلى وكبير ، سيرة جزء كرمز لمفهوم واسع وعام » . (٢٠٠) إنها الجوانب الثابتة وليست العرضية أو المتغيرة فى اتجاهات الإنسان الفكرية خلال فترة ثقافية واحدة والتى وجدت طريقها من صحيفة ألوانه إلى قماش لوحته (٢٠١) .

لأن التاريخ الثقافى عند بيركهارت يميز دائمًا الفنون المرئية ويعتبرها الأقيم من بين النشاطات الإنسانية الإبداعية ، فقد جذبت عددًا كبيرًا من نقاد الفن وباحثيه من جنسيات مختلفة (٢٠٢) يتمثل الاهتمام المتجدد بالنهضة الإيطالية فى النقد الفنى فى عمل تاين « فلسفة الفن فى إيطاليا » Hippolyte Taine, Philosophie de l'artlie; lec- ons professees a l'Ecole des Beaux-Arts (Paris and New York, 1866) (٢٠٣) ، وعمل باتر « دراسات فى تاريخ النهضة » Pater, Studies in the History of the Ren- aissance (London, 1873) . هناك تفسيران هما الأكثر تأثيرًا منذ أواخر القرن التاسع عشر لفن النهضة الإيطالى على خطى بيركهارت ، **الأول** هو مجلد واحد من مؤلف سيموندز John Addington Symonds (١٨٤٠ – ٩٣) الضخم المكون من سبعة مجلدات ، وهذا المجلد المقصود بعنوان « النهضة فى إيطاليا » Renaissance in Italy (London, 1875-86; Capricorn Book), **أما الثانى** فهو العمل المكون من ثلاثة مجلدات Histoire de l'art pendent la Renaissance (Paris. 1889-95) الذى قام به مونتز Eugéne Müntz (١٨٤٥ – ١٩٠٢) يتبع فهم سيموندز للنهضة عمل بيركهارت بقرب ، حيث كان حقًا تحت تأثيره المباشر ، ولكن تتصف متابعته – بالنقد الإبداعى – للفن أو للأدب بأكثر من طريقة عرض بيركهارت التاريخية الموضوعية (٢٠٤) . إن وجهة نظر مؤرخ الفن الفرنسى مونتز على أى حال قاربت في التناول الوجهات الثقافية لبيركهارت . إن مجلداته المهيبة فى تاريخ فن النهضة وكذلك أعماله المخصصة لـ رفائيل (Raphael (Paris, 1861 ودوناتللو (Donatello (Paris, 1885 وليوناردو دافنشى (Leonardo da Vinci (Paris, 1899 ملئت بما كان بيركهارت قد حذفه من كتابه « الحضارة » . إن عمل مونتز بطبيعته الشاملة لم يأت بعده ما يشبهه فى خطه .

كتبت دراسات أخرى فى التقليد البيركهارتى ، ولكنها محدودة فى سعتها . ويمثل لذلك عمل جاينتشيك Hubert Jaintschek (١٨٤٦ - ٩٣) Die Gesellschaft der Renaissance in Italian und die Kunst Stittgart, 1879) والذى تعامل مع جوانب من النهضة ، مثل الرعاية الفنية ، بينما تعامل « جستى » Carl Justi (١٨٣٢ - ١٩١٢) مع السيرة الفنية فى ضوء البيئة الثقافية (فيلاسكويز وعصره Diego VelEázquez und sein Johrhundert (Bonn, 1888, Diego Velasquez and His Times, rev., trans. A.H. Keane, London, 1889) قادت فرضية بيركهارت فى ظهور الفردية فى النهضة إلى اهتمام كبير بالسيرة ، حيث تابع جستى ومؤرخو فن آخرون ومؤرخون من أواخر القرن التاسع عشر هذا التناول بحيوية . ولذا حرر مونتز مجلة Les Artistes célébres التى ظهرت فى ٥٧ مجلداً بين ١٨٨٦ ، ١٩٠٦ (Paris) . علاوة على ذلك يجب الإشارة إلى أن التفسيرات الثقافية لجاينتشيك وجستى ، وبيركهارت كان لها التأثير الأكبر على تكوين اهتمامات آبى واربورغ Aby Warburg وتفسيره لتاريخ الفن كتاريخ ثقافي أو Geisteswissenschaft . لقد درس واربورغ على جاينتشيك وجستى وكان معجباً جداً بعمل بيركهارت ، ومن الأهمية بمكان الإشارة إلى أن واربورغ قد قصر أغلب اهتمامه على القرن الخامس عشر .

فى دراسة العصور الوسطى كان الوريث لبيركهارت هو المؤرخ الثقافى الهولندى هويزنجا John Huizinga (١٨٧٢ - ١٩٤٥) . اعْتُبر هويزنجا سائراً على خُطى الباحث السويسرى ، الفنون المرئية والأدب مصادر رئيسة لتقصى نشاط الإنسان وإنجازاته فى فترة ثقافية معينة . فحص « هويزنجا » حالات محددة للحس والفكر فى العصور الوسطى مؤكداً على الجوانب الفكرية والإبداعية للحضارة أكثر من تلك المادية؛ ولكنه يختلف عن بيركهارت فى إحجامه عن نسبة عدة أفكار مسيطرة ومحددة إلى فترة ثقافية واحدة - مهمة تركها للأجيال القادمة . (لأنه وبكلماته هو « الأسئلة الحقيقية للتاريخ الثقافى هى قضايا ، وأنماط وبناء ، وظيفة الظاهرة الاجتماعية ») وصل هويزنجا بعد جمع وتقييم كميات ضخمة من الأدلة إلى أفكار جديدة ومثيرة . لقد نظر فى كتابه « انحسار العصور الوسطى : دراسة فى أنماط الحياة ، والفكر ، والفن الفرنسى ، والهولندى فى القرنين الرابع عشر والخامس عشر » Waning of Middle Ages: A Study of the Forms of Life, Thought and Art in France and the Netherland in the Fourteenth and Fifteenth Centuries (1919 in German; Doubleday

(Anchor Book) إلى القرنين الرابع عشر والخامس عشر كانهيار للعصور الوسطى أكثر من كونها فترة انتقالية للنهضة ، وأن فن الأخوين فان إيك ومعاصريهما قد درس « من خلال علاقته بكلية الحياة فى أيامهم » ويرى هويتزنجا أن « المهم ليس الفنانين وحدهم ، ولكن أيضًا علماء الدين ، والشعراء ، والمؤرخين ، والأمراء ، ورجال الدولة وكلهم يمكن تقديرهم على أحسن وجه ليس كمبشرين لثقافة قادمة ولكن كمتممين للسابقة » (مقدمة غير مرقمة فى طبعة Doubleday Anchor) .

بقى تقليد بيركهارت بارزًا فى العقود الأخيرة من خلال أثره الكبير فى دراسة فن النهضة الإيطالية خصوصًا فى مناهج عدد كبير من الجامعات الأمريكية ، حيث جعلت أقسام الفن مساقَ فن النهضة الإيطالية مركزيًا فى برامجها للمرحلة الجامعية الأولى . أدى انتشار دراسة فن النهضة فى البحث العلمى الأمريكى ، وازدياد دقة التخصص عند مؤرخى الفن ، إلى دراسات فى فن النهضة أكثر محدودية فى تغطيتها من رؤى بيركهارت الواسعة للثقافة . لا يوجد اهتمام الآن فى إعادة المشهدية البيركهارتية : الزمن سببُ اتجاهات التغيير .

يمكن اعتبار كروثايمر KRAUTHEIMER فى وجهته الواسعة للعمارة الكارولنجية من خلال علاقتها بالخلفية الثقافية الكلية ، وريثًا حديثًا لتقليد رؤى بيركهارت الثقافية « الإحياء الكارولنجى للعمارة المسيحية المبكرة » "The Varolingian Revival of Early Christian Architecture" Art Bulletin XXIV (1942), PP. 1-38; نقحت قليلاً فى كتاب كروثايمر « دراسات فى الفن المسيحى المبكر ، والعصور الوسطى ، والنهضة » Studies in Early Christian, Medieval, and Renaissance Art, ed. James S. Ackerman at al (New York, 1969), PP. 203-56; وأعيد نشره هنا) . إن هذه المقالة محدودة جداً قياسًا بالموضوعات الكبيرة التى درسها بيركهارت ، ولكنها موحية بقدرة الباحث السويسرى لوضع الفنون المرئية فى النسيج الثقافى . فى نمط ممثل قام كروثايمر باستشراف الدليل الأدبى والآثارى لأعمال مهمة على جانبى الألب وفسرها كأداة مهمة للتوجهات السياسية الكارولنجية كما تُرى فى إطارها الكلى . تقدم مقالته مساهمة أساسية لفهمنا للعمارة والمراتب الرسمية فى العصور الوسطى المبكرة ، وتعتبر واحدة من الدراسات الكلاسيكية فى التاريخ الحديث للفن (٢٠٥) .

تفحص شابيرو في مقالته « تحرر الفن Rebeuion in Art » الأحداث المحيطة بمعرض السلاح Armory Show لعام ١٩١٣ وأهمية ذلك العرض الحاسمة في التطورات اللاحقة في الفن الحديث في أمريكا (في « أمريكا في أزمة : المفاصل الأربعة عشر الحاسمة في التاريخ الأمريكي « America in Crisis: Fourteen Crucial Episodes in American History, ed. Daniel Aaron (New York, 1952). فسر شابيرو المعرض في ضوء الظروف والقيم الجمالية ، والاجتماعية ، والفكرية ، والثقافية السائدة . يمكن اعتباره – في رؤيته الثقافية – وريثًا حديثًا لبيركهارت . قد استعمل شابيرو هذه الطريقة ذات الأفق الواسع والتي يصعب تحديدها بإيجاز بحصافة في دراساته القيمة لفن العصور الوسطى وخصوصًا النحت الرومانسكي . وكمؤرخٍ فحص عن قربٍ العنوية ، والإيقاع ، والوزن في العمل الأدبي ؛ لذا حدد شابيرو بوعي وحلّل بوضوح التكوين البنائي لأعمال العصور الوسطى الفنية ، وحاول كشف طبقات المعنى المختفية في تركيب أشكالها . أكد غالبًا على حرية حِرَفيّ العصور الوسطى وليس مديونيته للتقليد الفني . (قارن مع مقالة وايزمان Weotzmann في هذا الكتاب) .

أوجد شابيرو بشكل عام العلاقة بين الخصائص الشكلية والرمزية وبين السياق التاريخي الواسع للعوامل الاجتماعية والثقافية والبيئية الأخرى ، وعلى الأقل في دراسة واحدة مهمة وجد ، بعد مسح لكل الأدلة الوثائقية المتاحة ، بأنه « يمكن ملاحظة ليس في سويللاك Souillac فقط ولكن في كل الفن الرومانسكي درجات متفاوتة من خاصة ثنائية للواقعية والتجريد ، للدنيوية والمعتقد ، متجذرة في التطور التاريخي والمتعارضات الاجتماعية في ذلك الزمن » (« نحت سويللاك Wilhelm R.W. Koehler, ed., Medieval Studies in Memory of A. Kinfsley Porter, 2 vols [Cambridge, Mass., 1939], II, pp. 359-87). لقد تكون موقفه الفكري إلى حد ما بانجذابه إلى الفلسفة الماركسية في الثلاثينيات ، حيث إنه نظر في هذا الوقت إلى الفن كتعبير طبقي [٢٠٦] . لكن لا يمكن نعت بحثه العلمي في فن العصور الوسطى بالماركسي ، وفي الحقيقة من الصعب تصنيف مساهمته الرئيسة بالرجوع إلى أي مجال في الكتابة التاريخفنية : إنها sui generis . ومن حيث منهجه ، من المشوق أن نلاحظ بأنه بينما كان لدى وايزمان – الذي كان قد أعلن وصاياه لدراسة المخطوطات البيزنطية في كتابه « الصور الإيضاحية في اللفيفة والكتاب « luustratidns in Roll and Codex ومنشورات أخرى – تلامذة كثر تابعون طبّقوا طريقته في التناول منهجًا لم يكن

شابيرو بعد قد شكل طريقته البحثية (هذا لم يعمله فى مقالته المشهورة لعام ١٩٥٣ بعنوان « الأسلوب » "Style") . ويبدو أنه ليس لديه تلاميذ فى فن العصور الوسطى والذين بمقدورهم أن يتبعوا طريقته المرنة واسعة الاستيعاب . إنه من بين قلة من الباحثين الممارسين الذين تعاملوا مع فن عدة فترات تاريخية مختلفة ، كما بدا من خلال ذكر عمله عدة مرات فى فترتى النهضة والحديث فى هذا المدخل (٢٠٧) . تطال اهتمامـاته أيضًا حقولاً عديدة من البحث ، حيث نجد أن الثقافة وعلم الإنسان من بينها (٢٠٨) .

أنشأ بوس Franz Boas فى حوالى عام ١٩١٠ « علم الإنسان الثقافى » والذى حاول به جمع ما يسمى بالطريقة التاريخية مع التشكك فى تفسيرات تاريخية معينة (عقل الإنسان البدائى The Mind of Primitive Man (New York, 1911), Encyclopedia of Social Sciences, s.v. ("Anthropology" افترض كروبر Alfred L. Kroeber بعد جيل تقريبًا أن الظواهر الثقافية قابلة لتفسيرات تاريخية معينة « أشكال النمو الثقافى » ;[Configurations of Culture Growth [Berkeley and Los Angeles, 1944 الأسلوب والحضارة (Style and Civilization (Ithaca, N.Y., 1957 وبالرغم من أن كروبر قد استكشف إنجازات ثقافية متنوعة فى تاريخ الإنسان ، حدد نفسه غالبًا بآراء نظرية. لقد فحص كوبلر George kubler تحت تأثير كروبر وكذلك فوسيلون Henri Fo-cillon موضوعات العمارة المكسيكية فى القرن السادس عشر Mexican Architecture of the Sixteenth Century, 2 vols. (New Haven, 1948) من خلال ربط تقنيات علم السكان وعلم البيئة مع تحليل الظواهر الاجتماعية ، والاقتصادية والسياسية (٢٠٩) .

يتصل التاريخ الثقافى بـ Geisteschichte وهى بالتحديد طريقة بحث ألمانية تعود إلى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ومستمرة حتى الآن . إنها فرع من تاريخ الأفكار ، ويمكن ترجمة Geisteschichte إلى الإنكليزية بـ "intellectual history التاريخ الفكرى (أو أقل انطباقًا بـ "history of human mind" تاريخ العقل الإنسانى). أما من ناحية فلسفته ، فقد نشأ من التقاليد الهيجلية وأشكال أخرى من الفكر الرومانسى فى القرن التاسع عشر ، وحصل على أول إشراق إيجابى له فى عمل ديلثى Wilhelm Dilthey (١٨٣٣ – ١٩١١) . إنه فيلسوف ومؤرخ ألمانى عظيم وأبو تاريخ الأفكار الحديث .

أكد ديلثى بأنه ينبغى لدراسة العلوم الثقافية أن لا تلحق بالدراسات فى العلوم الطبيعية ، كما يعتقد الفلاسفة الأكاديميون الألمان المعاصرون (٢١٠) أقر كمثالىّ وليس وضعيًا - بالإيمان بعالم الروح الذى يوجده الإنسان على مر الوقت من خلال إحساسه ورغبته وتفكيره (٢١١) يستجيب الإنسان لما ينبغى أن يصبح عليه هو أو العالم الخارجى فى Weltanschauungn ، أو فى نظرة كونية كلية . هذه الـ Weltanschauungen هى المصادر الأساسية لمعرفتنا بالعقل الإنسانى . إنها « لا تنتج بالتفكير » ، ولكن بـ « الخبرة المعاشة » (Erlebnis) ، أو بالمقولات الفلسفية والنظرية للإنسان .

يشمل تاريخ الأفكار بالنسبة لديلثى دراسة الأفكار المنطقية وغير المنطقية (أو الخيالية) ، ركز عمله هو فى تاريخ العقل الإنسانى على الأدب، والشعر، والموسيقا ، والفلسفة . ولكن باختيار شخصى استبعد الفنون المرئية والأفكار الاجتماعية والسياسية (٢١٢) لقد ترك ربط الفنون المرئية بدراسة مفهوم العقل الإنسانى لآخرين يأتون من بعده .

إن أول مؤرخ فن يؤسس Geistesgeschichte كفرع من الدراسة فى مجاله والخليفة اللامع فى فيينا لريغال هو دفوراك Max Dvorak (١٨٧٤ - ١٩٢١) ، الذى ألف دراسات أساسية فى فنون : المسيحى المبكر ، والعصور الوسطى ، والأخوين فان أيك ، والنهجية . فسر دفوراك - متأثرًا بطريقة تناول ديلثى التاريخية فى نظرية الـ Weltanschauung - الفنونَ المرئية كتعبير وإظهار روحى للكلية المتوحدة للأفكار التى تقوم عليها كل الظواهر الإنسانية الثقافية وغيرها . إن تفسيره لتاريخ الفن Geiste-geschichte واضح فى عمله الأهم : « المثالية والطبيعية فى الفن القوطى » Idealism and Naturalism in Gothic Art (trans. R.J. Klawiter (Notre Dame, Ind., 1967; الطبعة الأولى ١٩١٨) (٢١٣) . تعامل دفوراك فى هذه الدراسة مع فن العصور الوسطى عمومًا والنحت والتصوير القوطى خصوصًا . تقدم ببراعة من التشابهات التى رسمها بين الفنون المرئية وظواهر أخرى معاصرة ، ليجد أسس الفنون فى Wel-tanschauung للعصور الوسطى المسيحية . لم يأخذ بشرح الفنون باعتبارها محددّة سببيًا بأحداث قد حصلت فى تطور أفكار اقتصادية ، أو اجتماعية ، أو دينية جديدة ، وآمن بأنه لا يمكن استقراء الخصائص الروحية لفن العصور الوسطى من كتابات علماء دين كبار فى العصر ، وإنما وجد توافقات بين الفنون المرئية وتلك الظواهر الأخرى . وعلى سبيل المثال إنه لم يسبب فن وفلسفة العصور الوسطى أحدهما الآخر، ولكن كليهما ناتج عن الإطار الكلى للنظرة الكونية السائدة .

أمكن لدڤوراك الوصول إلى تلك النظرة بسبب فرضيته للاستمرارية الصارمة فى العملية التطورية ، وهو نفس الاعتقاد الذى حمله ريغال ، وكان موجوداً فى البحث الفنى فى ڤيينا فى أوائل القرن العشرين (٢١٤) قال ريغال بأن : أي أسلوب يهدف إلي تصوير الطبيعة بصدق وليس غير ذلك ، ولكن لكل أسلوب فهمه الخاص للطبيعة ... " Die [spätrömische Kunst-Industrie, Vinna, 190, p. 212] . أدرك دڤوراك التطور الفنى ككل من العصور الوسطى وحتى الانطباعية كعملية مستمرة وتقدمية ، وحقق بها الفنانون طبيعية أكثر فأكثر (٢١٥) أدرك دڤوراك مؤخراً فى حياته العملية – عندما بدأ في ملاحظة ما بعد الانطباعية خصوصاً الفن الذي كان فى أوروبا في أيامه – أن تغيراً مفاجئًا ومهماً قد حصل في الفن وتبعًا لذلك فقد راجع نظريته في الاستمرارية التاريخية . لقد قادته التعبيرية والسريالية الي اعادة تشكيل جذرية لنظريته في الفن التي تعرف الآن بسبب جهده العلمي الريادي بـ « النهجية » (٢١٦) .

لقد وصل دڤوراك قرب نهاية حياته (مثل ريغال كان عمره ٤٧ عامًا فقط عند وفاته) إلي أن هناك ثلاث محطات ثورية في استمرارية الفن الغربى : المسيحي المبكر النهجية ، والتعبيرية ، والسريالية ، وبذا لقد عاد بشكل جوهرى إلى آراء ريغال التاريخية السابقة .

كان دڤوراك مثل بيركهارت جامعًا لكميات ضخمة من المعلومات الثقافية ، وحاول السيطرة على مادته بالتسليم بأن تعارض مقولتى المثالية والطبيعية المتناقضتين قد انتشر فى فن العصور الوسطى . كان تاريخ الفن بالنسبة له هو تاريخ الطبيعية ، ولكن دعاه بزوغ التعبيرية الألمانية والحركات الفنية المعاصرة ذات الصلة فى العقد الثانى من القرن العشرين لأن يفكر أيضاً بالمثالية – التى هى ذات خصائص تعبيرية وروحية تعطى العملية الإبداعية شكلها . وجد فى فن الفترة القوطية تعارضاً بين الطبيعية والمثالية ، ورأى بأن هذا التعارض قد كان موازيًا للخلاف الفلسفى المعاصر بين الواقعية والإسمائية ، وأن التوازى بين الفنون والفلسفة كان مرتكزًا فى روحانية العصور الوسطى المسيحية (٢١٧) .

يكتب دفوراك بالمعية عندما يلقى الضوء على فن وثقافة العصور الوسطى . ويبدو عمله كاشفًا ومنيراً . حقًا إن محاضراته فى ڤيينا ومقالاته ، قد حققت مكانة ذات سطوة عظيمة فى تاريخ الفن الأوربى (لم يكن لها تأثير مهم على البحث الأمريكى

بسبب عدم طواعيتها للترجمة) . لم يضارعها فى هذه المكانة إلا محاضرات « ولفلين » فى ألمانيا [٢١٨] . لقد نظر عدد من مؤرخى الفن ، مهتدين بعمل « دڤوراك» فى عملهم ، خصوصًا فى ڤيينا وشرق أوروبا ، فى التناظرات بين الفنون المرئية والتعبيرات الفكرية. لقد افترضوا أنه ينبغى وجود علاقات قابلة للاكتشاف بين الأعمال الفنية المعاصرة فى جهة والأدب ، والموسيقا ، والفلسفة ، والدين ، والعلم ، والاقتصاد ، وغيرها من فروع الإبداع الإنسانى فى الجهة الأخرى . لم ينتج بعض منهم شيئًا أكثر تماسكًا من « التشكيل البدهى » "intuitive morphology" [٢١٩] . وأنتج آخرون تفسيرات مثيرة لتاريخ الفن سواء كـ Geistesgeschichte أو ينظر إليه فى ضوء الـ Weltanschauung السائد فى فترة أو ثقافة .

وكما لاحظنا من قبل لقد كتب « أنتال » و« هوسر » تواريخ اجتماعية للفنون ، وكلاهما درس تحت إشراف « دفوراك » . لقد أثرت وجهة نظر « دفوراك » بدرجة أقل فى عمل « هوسر » : « التاريخ الاجتماعى للفن » .Social History of Art, 2 vols (London, 1951) من عمله الأحدث المخصص للنهجية Mannerism: The Crisis of Renaissance and the Origin of Modern Art, 2 vols (London, 1965) [٢٢٠] . سلم « هوسر » فى هذا العمل الضخم بتماسك ووحدة الخبرة المجمعة لفترة معينة ، ومن هذه الخبرة حاول استقراء التوجهات التى يمكن رؤيتها فى أشكالها الفنية . يقول « هوسر » : المناخ الروحى لعصر ... يتطلب حلولاً شكلية متشابهة فى الفنون المختلفة. كتب باحث رمبراندت المتميز « بنِك » Otto Benesch (١٨٩٦ - ١٩٦٤) والذى درس تحت إشراف دفوراك ، عدة دراسات حاول بها أن يتبع تفسيرات أستاذه لتاريخ الفن كـ Geistesgeschichte (النزعات الفنية والفكرية من روبنز حتى دوميه كما تظهر فى الصور الإيضاحية فى الكتب Artistic and Intellectual Trends from Rubens to Daumier as Shown in Book Illustration (Cambridge, Mass., 1943); فن النهضة فى شمال أوروبا : علاقته بالحركات الروحية والفكرية المعاصرة The Art of the Renaissance in Northern Europe: Its Relation to the Contemporary Spiritual and Intellectual Movements (Cambridge, Mass., 1945). يشعر بنك بأن « مهمة المؤرخ فى عصرنا هى أن يحافظ على التزامه بمشكلات مجاله ؛ لكى يظهرها وفقًا لوجهة النظر الثقافية الكلية والتى تشكل جزءًا منها » (السابق ، ص ١٦٩) [٢٢١] .

لقد فسر « فراى » Dagobert Frey (١٨٨٣ – ١٩٦٢) ، تلميذ آخر لدفوراك ، تاريخ الفن كـتـاريخ ثقـافى وفكرى (Gotik und Renaissance als Grundlagen des modernen weltanschauung (Augsburge, 1929) (٢٢٢) . لقـــد نظـر « وايـزبـاخ » Wener Weisbach (١٨٧٣ – ١٩٥٣) إلى فن البـــاروك كـ Geistesgeschichte فى دراسته Der Barock als Kunst der Gegenreformation (Berlin, 1921) لقد كتب نفس البـاحث عن الفن الرومـانسكى ، وذلك بتـقـديم « الأفكار ، والمفاهيم ، والمدركات التى كانت مـهيمنة على الإصلاح الذى قام به مذهب الكلونياك » Cluniac Order والحركات ذات الصلة به .(Religiöse Reform und mittelalterliche Kunst (Zurich, 1945) المهم عمل دفوراك أيضًا مـحاولات مهمة لتكوين طريقة متماسكة ومناهج تاريخفنية Robert Hedicke, Methodenlenlehre der Kunstgeschichte (Strasbourg, 1924), ظهـر أثره الواضح أيضًـا فى عمل « روزنثـال » عن « جيـوتو » Erwin Rosenthal, Giotto in der mittelelterlichen Geistesentwicklung (Augsburg, 1924), وعـــمـل « وايـز » Georg Weise, Die geistige Welt der Gotik und ihre Bedeutung für Italien (Halle, 1939). فحص « بفسنر » Nicholas Pevsner فى مـقالته الرائدة «عمـارة النهـجية» "The Ar-vitecture of Mannerism " (The Mint: A Miscellany of Literature, Art and Crit-icism I (1946), PP. 116-38), (٢٢٣) حـوالى اثنتى عـشـرة من العـمـائر فى إيطاليـا من القرن السادس عشر « ليثبت عدم توافقها فى الخصائص الشكلية والتعبيرية مع تلك التى للأعمـال من النهضـة والباروك ، ثم ليشير إلى أحداث متـميزة مـحددة فى الفكر والمشاعر المعاصرة ؛ ليرى بأن نفس الروح تعمل فى التاريخ والعمارة » . قد يبدو أن تفسيـره لعـمـارة النهـجيـة قـد تأثر بعـمل « دفـوراك » « وبندر » Wilhelm Pinder فى دراسـة أحدث للنهجية ، جمع البـاحث الألمانى « هوكه » Gustav René Hocke (ولـد فـــى ١٩٠٨) – تلمـيـــذ « كـورتيـوس » Ernst Robert Curtius (مـؤلف : « الأدب الأوروبى ولاتينيـة العـصـــور الوسطى » Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter (Bern, 1948; European Literature and the Latin Middle Ages, trans. Willard Trask, New York, 1953; Harper Torchbook) بحثَ كمية ضخمة من المصادر والملاحظات التى استـخدمـها فى مـحاولة لرصـد توازيات بين التـصـوير الإيطالى فى القرن السادس عشر والدادا Dada والسيريالية Surrealism فى القرن العشرين (Die Welt als Labyrinth: Manier und Manie in der europäischen Kunst (Hamburg,

(1957 لقد شرح هوكه التناظرات والتوازيات التى وجدها خلال القرون مما أطلق عليه « حالات أساسية فاعلة فى التعبير الفنى » (Ur-Ausdruckszwange) . إن عمله مثير ولكنه قليل الإقناع Geistesgeschichte خصوصًا عند « دفوراك » قد لوِّن بقوة الكتابات الخصبة لهودين Josef Paul Hodin (ولد فى ١٩٠٥) الذى ركز اهتمامه على التصوير التعبيرى (الذى حذف من كتاب « هوكه ») وخصوصًا الذى أنتجه مصورون معاصرون كان له معهم اتصال شخصى مباشر (أدفار مونش Advard Munch, der Genius des Nordens (Stockholm, 1948); أوسكار كوكوشكا Oskar Kokoschka, the Artist and His Time, A Biographical Study (Greenwich, Conn., 1966). بالنسبة لهودين « يمكن للتواصل الحى مع الفنان أن يكشف بوضوح عما يجول فى تفكيره » [٢٢٤] .

تحالف عالم الآثار النرويجى الكبير لأورانج Hans Peter L'Orange (ولد فى ١٩٠٣) مع تفسيرات « دفوراك » وتابعيه ، بالرغم من عدم تلمذته عليه ، فى دراسته الأحدث لـ « أنواع الفن والحياة المدنية فى أواخر الإمبراطورية الرومانية » Art Forms and Civic Life in the Late Roman Empire, trans. Dr. and Mrs. Kunt Berg (Princeton, 1965, first pub. 1958). يصل إلى محصلة جهده البحثى الرائع فى فن آخر القديم وبداية المسيحى . حاول « لأورانج » أن يوجد الصلة بين الخصائص الشكلية البارزة فى عمارة ونحت حكومة الأربعة الرومانية Tetrarchy واتجاه العصر الاجتماعى والفكرى [٢٢٥] . لقد وجد فى الفنون والبناء الاجتماعى لهذه الفترة أنماطًا متناظرة من الإطراد المنتظم والتماثل ، والاتساق والسكونية . تسير التناظرات . عند لأورانج إلى « الذهنية الروحية للفترة » والتى ترك مسبباتها دون شرح . تجنب الكشف المغرى للأسس أو القوانين التى أدت إلى التناظرات النادرة التى قام بوصفها .

بالرغم من أن الجهد العلمى لدفوراك وتابعيه ، قد ترك أثره إلا أن تحليله يظهر المخاطر والمآزق فى طريقة الـ Geistesgeschichte يفترض المؤرخون الذين يستعملونها تماسكًا شديدًا ووحدة فى كل الأنشطة الثقافية والمنتجات فى فترة ما . إنهم يقولون – كمثاليين – بأن كل فترة لها zeitgeist أو « روح العصر » ، وأن كل الأنشطة والمنتجات فى ذلك العصر هى نقطة الانطلاق والوجهة النهائية لـ zeitgeist كما هى ظاهرة فى نظرتها الكلية للعالم (تلاحظ فى « الدوائر الثقافية المقفلة » لسبنجلر Spengler خصوصًا ، على سبيل المثال [٢٢٦] ، إن المشكلة المنهجية الأساسية التى تواجه

يتوالى هؤلاء المؤرخين هى ما إذا كان ينبغى التعبير عن تماسك ووحدة كل الظواهر الثقافية عن طريق السببية ، أو الانعكاس ، أو التناظر . وبكلمات أخرى : إن المشكلات التى تبرز من أنماط الشروحات التى قدمت بـ Geisteswissenschafter هى أساسًا نفس التى ظهرت لدى مؤرخى الفن الاجتماعيين ، كما اتضح أعلاه ، يتكلم « دفوراك » كما رأينا بلغة التناظر بين الظواهر الثقافية للفترة . ولكن تم اقتراح بأن فنون فترة معينة ليست دومًا متناظرة تمامًا ، لذا فإن التكلم بلغة التناظر يمكن أن يكون مضللاً . (انظر : ص ١٨ - يعاد النظر فى الرقم) .

عندما نناقش طريقة « تاريخ الأفكار » فى البحث الأمريكى فإن اسم «لوفجوى» A.O. Lovejoy (١٨٧٣ - ١٩٦٢) يأتى إلى الذهن حالاً . وذلك لأن هذا المؤرخ للأدب والفلسفة أكثر مَنْ أدخل الطريقة وطبقها عمليًا بإقناع . كما فى عمله « السلسلة العظمى للوجود ؛ دراسة فى تاريخ فكرة » The Great Chain of Being; A Sutdy in the History of an Idea (Cambridge, Mass., 1936; Harper Torchbook (٢٢٧) . وبدلاً من التعامل مع أنظمة كبيرة أو تركيبات الفكرة ، كا فى تاريخ الفلسفة أو Geistesgeschichte ، ، قصر « لوفجوى » استقصاءه على الأجزاء المفكرة المكونة لكل ، وبالاسم على « مفردة - الأفكار » التى توجد فى النظام أو التركيبات :

> أقصد بتاريخ الأفكار شيئًا أكثر تحديداً وأقل اقتصاراً من تاريخ الفلسفة فى آن واحد . يتم تمييزه أساسًا من صفة الوحدات التى يركز عليها . مع أن جزءًا كبيراً منه يتعامل مع نفس المادة التى يتعامل معها الفرعان الآخران من تاريخ الفكر ، وأنه يعتمد بشكل كبير على جهودهما السابقة ، إلا أنه يقسم تلك المادة بطريقة خاصة حيث يأتى بالأجزاء فى تجميع وعلاقات جديدة ، وينظر إليها بوجهة نظر متميزة فى غرضها . يمكن القول بأن طريقته الأساسية مناظرة تقريبًا لطريقة الكيمياء التحليلية - مع أن هذه المقارنة لها مخاطرها - إنه يغوص من خلال التعامل مع تاريخ المبادئ الفلسفية فى أنظمة منفردة متصفة بالصرامة والرسوخ ، ويقسمها لأغراضه الخاصة إلى وحداتها الفكرية . (The Great Chain of Being, 1936, p. 3) (٢٢٨) .

إنه يحدد هذه الأصناف من الأدلة أو الوحدات الفكرية بالتالي :

تصنيفات متنوعة ، وأفكار بخصوص جوانب من الخبرة العامة ، وافتراضات واضحة أو غامضة ، وشعارات دينية وأقوال مأثورة ، ونظريات فلسفية معينة ، أو فرضيات أكبر ، وتعميمات منهجية فى العلوم المختلفة . (السابق ص ٣) .

لقد عالج التواريخ الحية للأفكار وكأنها متضمنة فى فكر شخص واحد أو مجموعة كبيرة من الأشخاص ، وكقاعدة من خلال تتابعها المورث خلال فترات التاريخ المتعاقبة بغض النظر عن الحدود الجغرافية . وبناء على ذلك فقد لاحق فى كتابه « سلسلة الوجود الكبرى » واحدة من أكثر الأفكار مقاومة وأهمية فى الفكر الغربى من أفلاطون وأرسطو حتى القرن التاسع عشر (٢٢٩) . النقد المهم لطريقته أو بالأحرى لتطبيقه لها ، هو أن مجرد التشابه بين فكرتين غير كاف لتأسيس اتصال تاريخى مباشر بينهما ، خصوصًا إذا كانتا متعاصرتين وليستا متعاقبتين ، أى أنه قد يتمثلهما أشخاص بشكل مستقل عن بعضهم البعض (٢٣٠) . إذا كان للفكرة المفردة تاريخ واحد مستمر فينبغى على مؤرخ الأفكار أن يوجد روابط تاريخية لا أن يشير إلى تناظرات (كما فى Geistesgeschichte . يتجه مؤرخ الأفكار فى أى من الحالتين لأن يكشف المحتوى الفكرى للمنتجات الإنسانية الثقافية وغيرها ، وأن يسبر – كما يفعل الباحث فى المعنى السامى – معانيها وتضميناتها الداخلية . هناك نقد آخر مهم – موجه للطريقة يشير إلى أن مؤرخ الأفكار يميل إلى تجاوز أو تجاهل التفاعلات النفسية والاجتماعية الأساسية التى هى مكمن الأفكار ، ومنها يتم اختيار أفكار معينة . يمكن الحصول على صورة أشمل للنشاطات والمنتجات الإنسانية بالجمع بين تاريخ الأفكار والتاريخ الاجتماعى (٢٣١) .

لقد جذب تاريخ الأفكار اهتمام عدد من مؤرخى الفن الغربيين على جانبى الأطلسى . ومن الممكن أن « بانوفسكى » قد انشغل به أكثر من أى باحث آخر فى الفنون المرئية . وأحد اهتماماته الشاسعة كان النهضة « التى بدأت فى إيطاليا فى النصف الأول من القرن الرابع عشر ، وامتدت فى توجهها الكلاسيكى إلى الفنون المرئية فى القرن الخامس عشر ، وبعد ذلك تركت بصمتها على كل الأنشطة الثقافية فى بقية أوروبا » (نهضة ونهضات فى فن الغرب Renaissance and Renascences in Western Art [Stockholm, 1960] p. 42) وفى سلسلة من المحاضرات ألقاها

بانوفسكى فى أوائل الأربعينات دافع بشراسة عن النهضة كمفهوم سكونى للأسلوب . وكنتيجة لتلك المحاضرات نشر تفسيره فى الورقة المشهورة والمعنونة بـ « نهضة ونهضات » "Renaissance and Renascences' (in Kenyon Review VI [1944], PP. 201-36; أعيد نشرها فى هذا الكتاب) ، التى وسعها فى كتابه (الطبعة الثانية فى ١٩٦٥) فحصَ بتمعن – فى هذه الكتابات – النهضة كمفهوم مقترن بفترة وربط الأفكار التى قدمتها بالإحياءات الأبكر أو "renascences" خصوصًا تلك التى فى الفترة الكارولنجية (موضوع ورقة لكروثايمر فى عام ١٩٤٢) وللقرن الثانى عشر فى غرب أوروبا . يفرق بانوفسكى بين هذه الفترات الثلاث بما سماه مبدأ الفصل : الإحياءان الأبكر تبنَّيا إما الأشكال الكلاسيكية بدون موضوعاتها ، أو موضوعات كلاسيكية بدون أشكالها ، ولكن ليس معًا أبدًا . وبينما أحدثت النهضة – بتناغم مع وجهة النظر التقليدية والتى قد حددها بإيطاليا – اتحادَ الشكل والمحتوى الكلاسيكى . اتفاقًا مع طريقته فى التفكير ، كانت الحركتان الأبكر « محدودتين ومؤقتتين » أما النهضة الإيطالية فقد كانت « شاملة ودائمة » .

هذا تفسير مقبول للتطورات فى تاريخ الفن الغربى ، وبينما لم يتأصل مع بانوفسكى فقد تم الدفاع عنه ببراعة فى الكتابات التى اقتبست عنه بكثرة .

فى دراسة أخرى مهمة استقصى هذا الإنسانى الكبير مشكلة التناظر فيما بين العمارة القوطية والفلسفة النصرانية (Gothic Architecture and Scholasticism [La-trobe, pa., 1951; Meridian paperback]). تفحص « بانوفسكى » مادته بعمق أكبر مما فى بحوث غيره ، كما زعم ، (قبل ذلك بقرن لقد علق « سيمبر » Gottfried Semper عرضًا بأن العمارة القوطية هى فلسفة نصرانية فى الحجر) ووجد بأن التطور فى الفكر الدينى قد ارتبط خطوة بخطوة مع التطور فى الكاتدرائيات القوطية التى بنيت فى قلب فرنسا Ile-de-France فيما بين حوالى ١١٣٠–١٢٧٠ . حاول أن يظهر بأن « بعض المعماريين الفرنسيين من القرن الثالث عشر على الأقل قد فكر وبادر بطريقة ملتزمة بالفلسفة النصرانية وتشرب المبادئ المسيطرة » (لقد عرفت بـ Manifestatio and concordantia) وطرق البحث الفلسفية ، ومن ثم عبر عن تلك المبادئ والطرق فى أسلوب وبناء عمائره (*السابق* ، ص ٨٧) . إن *الترابط الذى* أكده بانوفسكى هو ناتج عن « سبب وأثر حقيقيين » وليس مجرد تناظر أو تزامن عرضى (السابق ، ص ٢٠) .

إن دراسة « لاندر » Gerhart Lander وهى بعنوان « صورة الإنسان فى العصور الوسطى » Ad Imaginem Dei: The Image of Man in Mediaeval Art (Latrobe, pa., 1965 أعيد طبعها فى هذا الكتاب) مبنية أساساً على نفس الطريقة فى التقصى (٢٣٢) . إنه تلميذ «شلوسر» ومدرسة ڤيينا فى تاريخ الفن ومؤرخ عام ومؤرخ فن ناجح . لقد طور «لاندر» (ولد فى ١٩٠٥) الفرضية القائلة بأن المعتقد المسيحى شبه صورة الإنسان بالله ، كما فسرها علماء الدين منذ آباء الكنيسة الأوائل إلى بيرنارد من كليرفو Bernard of Clairvaux ويمكن أنه انعكس فى استحضار الإنسان فى النحت والتصوير فى العصور الوسطى . واعياً تماماً بأنه «لايمكن إنشاء رابطة مباشرة بين تلك الآراء الدينية وممارسة الفن» ، يرى «لاندر» بأن هذه الآراء وتحولاتها تحمل التوجهات العقلية التى شاركت أشياء أخرى فى توطيد مفهوم صورة الإنسان فى الأعمال الفنية » (ص ٦٩) (٢٣٣) .

ألّف أحد الباحثين الفرنسيين البارزين فى يومنا وهو «كاستيل» André Chastel (ولد فى ١٩١٢) عديداً من الدراسات المهمة بخصوص العلاقة بين التاريخ الفكرى والفنون المرئية فى النهضة الإيطالية . ساهم كتابه Marsile Ficin el l'art (Geneva, 1954) مساهمة مهمة فى معرفتنا وفهمنا للتاريخ الثقافى والفكرى للنهضة من خلال فحص العلاقة بين الفن والحركات الفلسفية فى العصر خصوصاً الأفلاطونية الجديدة لمارسيليو فيشينو Marsilio Ficino . وفى كتابه Art et humanisme á Florence au temps de Laurent le Magnifique; études sur la renaissance et l'humanisme platonicien (Paris, 1959), فسر «كاستيل» فن فلورنس فى الفترة (١٤٧٠-١٥٠٠) فى ضوء أحداثها الفكرية ، وجدد مع توفر الدليل الوثائقى تناظرات مدهشة بين الفن والأفكار الفلورنسية ، ولكنها تبقى عامة (٢٣٤) .

فحص «جومبرك» فى مقالة مهمة بعنوان «مفهوم النهضة للتقدم الفنى وآثاره اللاحقة "The Renaissance Concept of Artistic Progress and Its Consequences," مفهوم النهضة المألوف للتقدم الفنى وأثره على الأساتذة الذين آمنوا به (٢٣٥) . وأوضح «جومبرك» أن فى هذه الفترة «كان على الفنان أن لا يفكر فى تكليفه فقط ولكن فى مهمته أيضاً» ، وإن «لهذه المهمة أن تضيف لعظمة العصر من خلال تقدم الفن» . حاول إظهار كيفية دخول هذه الفكرة فعلاً فى العمليات الفكرية للفنان وبالتالى فى صميم نسيج أعمال فنية معينة .

لم يكتشف أكريمان James S. Ackerman (ولد فى ١٩١٩) تجريبية علمية منعكسة فى طبيعية فن القرن السابع عشر ، كما توقع ، إذ وجد النقيض وعلاوة على ذلك ، فإن العالم قد أكد التقاليد القديمة فى التقدير والذوق . («العلم والفنون المرئية» "Science and Visual Art, in Stephen Toulmin et al. Seventeenth Century Science and Arts, ed. Hedley H. Rhys [Princeton, 1961]). لم يكن فى هذه الفترة تناظرات مضبوطة بين الفنون المرئية وما يعرف بالثورة العلمية لجاليلو Galileo ، و «ديسكارتيس» Descartes ، و «كيبلر» Kepler (٢٣٦) . لم يكن التصوير مستجيبًا لصور الطبيعة العلمية كما حصل فى مجال الأدب . ترجع الوحدة الثقافية التى كانت موجودة فى القرن السابع عشر «بدرجة أقل إلى تأثير الاكتشاف العلمى على الفنان من تأثير التقاليد الجمالية والأخلاقية على العالم» .

لقد رأى «تولنيه» Charle De Tolnay (ولد فى ١٨٩٩) من جهة أخرى أن يفسر بعض أعمال «بروغل الأكبر» Pieter Bruegel the Older كدليل على فلسفة وحدة الوجود ، كما هى عند «كوسانوس» Cusanus أو «باراسيلسوس» (Pierre Bruegel l'ancien, 2 vols. [Brussels, 1935]). Paracelsus وبالرغم من أن هذه الدراسة قد احتوت على نظرات قيمة ، فإنها لم تنل احتفاء نقديًا . مع أن استكشاف بات Kurt Padt (ولد فى ١٨٩٠) لدراسات السحب للعامين ١٨٢١ ، ١٨٢٢ التى قام بها المصور الرومانسى «كونستابل» (John Constable's Clouds, trans. Stanley Goodman [London, 1950]). أكثر إقناعًا يدرك مؤرخ الفن والفنان الألمان بات فى هذه الدراسة الفلسفية و «يصف الأثر الذى تركه العلم على المخيلة وعلى فنى التصوير والشعر فى بداية القرن التاسع عشر» (السابق ، ص٦٢) . لقد أوضح أن فن «كونستابل» مدين إلى اثنين من علماء الطبيعة فى عصره هما هاورد Howard وفورستر Forster وبيّن كيف أدى محيط فكرى عام على ربط أولئك الرجال المختلفين عن بعضهم تمامًا من خلال اهتمامهم بالطبيعة وذلك فى بدايات الفهم العلمى لها .

لقد فحص ويتكوفر Rudolf Wittkower العلاقات بين الفنون المرئية ومفاهيم الفردية ، والإبداع ، والشعور بالانعزال فى دراسات ثلاث : «الفنان والفنون الرفيعة» The Artist and the Liberal Arts (London, 1952); «الفردية فى الفن والفنانين» "The Individualism in Art and Artists." Journal of the History of Ideas XXII (1961), pp. 291-302; وأجزاء من كتابه مع مارجوت ويتكوفر «مولود تحت الساتورن» Margot Wittkower, Born under Saturn : The Character and Conduct of Artists (London, 1963; Norton paperback).

لقد درس «إجبرت» :Donald D. Egbert" فكرة (الطليعة) فى الفن والسياسة "The Idea of Avant-Garde in Art and Politics" ابتداء من عمل «سانت سيمون» Henri de Sant-Simon (١٧٦٠-١٨٢٥) حتى اليوم، خصوصاً فى المجتمعات التى تسود فيها الماركسية (in American Historical Review LXXIII [1967], pp. 339-66) [٢٣٧] . تعامل نفس الباحث الأمريكى - فى ورقة تنم عن أستاذية - مطولاً مع «فكرة التعبير العضوى والعمارة الأمريكية» "The Idea of Organic Expression and American Architecture" (in Evolutionary Thought in America, ed. Stow Persons [New Haven, 1950], pp. 356-64. لقد وجد بأن «فكرة التعبير العضوى كمبدأ فلسفى وعلمى بها تضمينات مهمة لتاريخ العمارة الأمريكية وكذلك للحياة الأمريكية بشكل عام ... وهذا بالرغم من حقيقة أنها أساساً مفهوم حيوى ، وطبيعية النزوع ، فقد بدأت مناقشة مصداقيتها فى الفن من قبَل هؤلاء النقاد الذين لهم فلسفة فنية ذات أسسٍ إما إنسانية أو فوقطبيعية» (السابق ، ص ص ٣٨٨-٣٨٩) .

استقصى المؤرخ المعمارى «كولينز» Peter Collins فى كتابه «المثاليات المتغيرة فى العمارة الحديثة» The Changing Ideals in Modern Architecture, 1750-1950 (Montreal, 1965; Mc Gill paperback), العمائر الأمريكية والأوروبية فى المائتى سنة الأخيرتين بلغة تاريخ الأفكار . فقد أقبل على شرح : ماذا عنت الإحياء ، والعقلية ، والاختيارية ، والوظيفية للمعماريين الذين مارسوها ، وركز اهتمامه على أثر مختلف الأفكار الفنية والعلمية على نظرية العمارة .

طوَّر «سكالى» Vincent Scully (ولد فى ١٩٢٠) - بعد تناوله فى بحث تفصيلى حوالى ١٥٠ موقعاً للمعابد الإغريقية القديمة ، وهو مؤرخ آخر معروف للعمارة الحديثة - مفهوماً أساسياً لهذه المعابد كـ «تضمين مادى للآلهة فى أماكن مقدسة .. كاتحادات أصيلة بين الطبيعة والمصنوع» (الأرض ، المعبد ، والآلهة : العمارة الإغريقية الدينية The Earth, The Temple, and the Gods: Greek Sacred Architecture [New Haven, 1962; Praeger paperback]). وفى كتابه المثير يفهم سكالى الفضاء كعامل جوهرى فى أصول العمارة - وجهة نظر حملها بحماس المعمارى الإيطالى «زيفى» Bruno Zevi فى كتابه «العمارة كفضاء ؛ كيف ننظر إلى العمارة ؟» Architecture as Space; How to Look at Architecture, trans. Milton Gendel, ed. Joseph A. Barry (New York, 1957) - ويؤكد على علاقة تبادلية بين الموقع الطبيعى للمعابد الإغريقية القديمة

وتشكلها. وقد وصل ، مستفيداً من ألفته التامة مع الأسطورة ، والشعر ، وأشكال أخرى من الأدب الإغريقى ، إلى معنى أسطورى ودينى لمواقع وتصميمات هذه العمائر. وبالرغم من افتقار فرضية «سكالى» للإقناع بسبب غياب المصادر الوثائقية المكتوبة لتثبت بأن الإغريق قد أقنعوا أنفسهم بمعابدهم بمثل هذه الطريقة ، إلا أنها قد أدخلت نقاطًا جديدة وعميقة فى مجمل وعينًا التاريخى للعمارة القديمة (٢٣٨) .

قام «لاركن» Oliver Larkin بمحاولة أكثر طموحًا لتبيان : كيف أن الفنون المرئية «قد عبرت عن طرق العيش الأمريكية وكيف أنها ارتبطت مع تطور الأفكار الأمريكية ، وبالتحديد فكرة الديمقراطية» فى كتابه «الفن والحياة فى أمريكا» Art and Life in America, New York, 1949; rev. and enl. ed., 1966). إنه من أكثر كتب المسح الشامل للفن الأمريكى فى هذا القرن انتشاراً . هذه الدراسة هى تاريخ للتطور الثقافى والفكرى للولايات المتحدة كما ظهر فى فنونها المرئية . لكن الأكثر فهمًا وخيالاً هو المؤلف الذى كتب فى تطور التصوير الأمريكى كله (يعتبر فى ذاته ندرة فى البحث المعاصر) والذى قام به ماككوبرى John McCoubrey والمعنون بـ «التقاليد الأمريكية فى التصوير» .American Tradition in Painting (New York, 1963) وحيث إن أفكاراً وحركات كثيرة شكلت تطور الفن الأمريكى ، فإنه نادراً ما استطاع المتخصصون وصفها وتفسيرها بالرجوع إلى فرضية قابلة للتطبيق . ارتقى ماككوبرى بشجاعة إلى المهمة بإيجاد أنه «قد عُرف فننا بالسعة والفراغية اللتين تتميز بهما أرض القارة نفسها» (ص٨) . يبدو أن تفسيره مأخوذ غالبًا من «تيرنر» Frederick Jackson Turner ، مؤرخ جامعة هارڤارد العظيم فى أوائل هذا القرن (١٨٦١-١٩٣٢) الذى «حولت فرضيته فى التاريخ الأمريكي أماكننا الفارغة وأوديتنا العظيمة إلى نوع من السور الصَبَّارى الممتد ، عاش عليه جنبًا إلى جنب «أستور» John J. Astor وراعى البقر الأمريكى كأعمدة أثينية للنقاء الديمقراطى والبراءة الصناعية الساحقة»(٢٣٩) . ختم ماككوبرى بعد تقديم تصورٍ ساحر ، ولكنه سريع ، للأسماء والأفكار المهمة فى التصوير الأمريكى من الوصفيين إلى «كلين» Kline و«روثكو» Rothko ، بالشكل التالى :

عندها يبدو أن توحداً أصيلاً بين الظروف قد أعطى الفن الأمريكى تشابهات أساسية تحت تنوع مشوَّش للأساليب الفردية. قدم عدم الثقة الدائم، وإن لم يلفظ به ، ليس فقط بالتصوير ذاته فحسب ، ولكن أيضًا بالامتيازات المباشرة والمادية لكل تقاليد الغرب فى التصوير خدمةً للفنان

الأمريكي . ولدت الواقعية الأمريكية تقريباً من عدم الثقة ذاك ، وتعلقت بشغف بالأشياء على حساب تلك العناصر الموحدة التي في التصوير التقليدي – أو على الأقل في تقاليد التصوير الباروكي – وتدعم الانفصالية في الأشياء في سبيل كلٍ مرضىً عنه . كواقعي حقيقي لم يسيطر المصور الأمريكي أبداً على ما قد اختاره ليصوره ، إنه ينظر إليه فقط ، ويسمح لما قد شاهده لأن يبقى غير منتهك ، وهكذا كأنه لم يكن هناك على الإطلاق . إنه دائماً منذ بدايته حديثاً وليس باروكياً . (ص١٢٣) .

يفحص تاريخُ الأفكار أعمالَ الفن كوثائق ويوضح الفكرة المفردة أو مجاميع الفكر السائدة ، ولهذا السبب تمتلك الطريقة قيمة تأويلية عظمى . تكشف الطريقة ، في أحسن حالاتها ، كيف يفهم الفنانون الأفكار بانتظام وبوضوح وكيف يضمِّنونها (أو يرفضونها) في أعمالهم . لكن المكسب الذي يكمن في إمساكنا بالاتجاهات الفكرية للفنانين ينتج عنه خسارة في إمساكنا بالخصائص الجمركية المتفردة التي تميز أعمالهم الفردية . يعالج تاريخُ الأفكار الفنونَ المرئية ليس كفن لكن كظاهرة فكرية . إنه يضع عمامة على فهم أهمية الفن كفن . تذكرنا الطريقة بنفس الوقت بوظيفة تاريخ الفن كمجال إنساني : لنحاول فهم ، فكرياً ، الفنونِ المرئية كمنتجات في الزمان والمكان . إلى هذه الغاية يمكن لتاريخ الأفكار أن يحقق ، وقد حقق فعلاً ، مساهمة جوهرية .

الهوامش

١ - انظر في : مسألة العمل الفني المنتهى واللامنتهى ، وهى مسألة مهمة جدا فى دراسة ليس الكاتدرائيات القوطية وبعض الأعمال فى تراث ليوناردو دافنشى ومايكل أنجلو فحسب ، ولكن فى الفن المعاصر ايضا ، مقالات غانتنر وجيرك Joseph Gantner and Friedrich Gerke, Saarbücken, Universität des Saarlandes, Philosophische Faknltät, Das Unvollendete als Künstlerische Form: ein Symposion (Bern, 1959), وكذلك مقالة ميشل « مشاكل المنتهى واللامنتهى فى الفن » Panayotis A.Michelis "Problems of the Finished and the Unfinished in Arts, " Filosofia XII (19661): 641-52.

٢ - انظر : كتاب أورسينى « كروتشه : فيلسوف الفن وناقد الأدب » Glan N.G. Orsini, Benedetto Croce : Philosopher of Art and Literary Critic (Carbodale, Ill., 1961).

٣ - أنظر أيضاً : مقالته " Gli studi di storia dell'arte medioevale e moderna," فى كتابه Saggi di Critica (Rome, 1956), pp. 277-306.

٤ - انظر : كتاب براون « الجماليات المثالية الحديثة » Merle Elliott Brown, Neo-idealistic Aecthetice : Croce- Gentile- Collingwood (Detroit, 1966).

٥ - لقد استخدمت مصطلحات شائعة بطريقتى الخاصة ، وهى موجودة على سبيل المثال فى كتاب « جرين » المفيد « الفنون والنقد الفنى » Theodore M. Greene, The Arts and the Art of Criticism (Princeton, 1940),pp.369-73.

٦ - انظر : مقالة ويلك « نظرية ونقد الأدب عند باتر » René Wellek, " Walter Pater's Literary Theory and Criticism, " Victorian Studies 1 (1957), pp. 29-46.

٧ - انظر : لتقييم كتابات مالرو : بحث رايتر بعنوان بطل البلاغة : مقالة فى جماليات اندريه مالرو William Righter, The Rhetorical Hero : An Essay on the Aesthetics of André Malraux (London, 1964); وروز نبيرغ « مالرو ونقاده Harold Rosenberg, " Malraux and his Critics," Art News Annual XXXI(1966,pp. 133-7 147-52; ومقالة ويست « الإنسانية المحجمة : باتر ومالرو » Paul West, " A Narrowed Humanism: Pater and Malraux, "Dalhousie Review XXXVII (1957),pp 278-84.

٨ - « من بين الرجال الأحياء فى ألمانيا هناك واحد ربما تقف طريقته فى التفسير اللغوى للخبرات المرئية بجانب ولفلين هو فرانجر (Max J.Friedlaender, On Art and Connoisseurship, trans. Tancred Borenius [London, 1942], p. 275).

٩ - انظر : سابقاً . Greene , The Arts and the Art of Criticism (Princeton, 1940)

١٠ - إن كتاب الفنان الأمريكى « روس » Denman Ross « نظرية التصميم النقى Theory of Pure Design (Boston, 1907) مصدر نظرى مهم لوجهات نظر « فراى » فى خصائص الفنون الشكلية النقية ، وبالرغم من قبول النقد الفنى الشكلى كتقليد بريطانى (بتميزه عن تاريخ الفن الشكلى عند

« ولفلين ») فقد اعتبر تقليداً أمريكيًا ، ولهذا انظر : مدخل روز فى « قراءات فى الفن الامريكى منذ ١٩٠٠»
Barbara Rose, "Introduction, in Readings in American Art Since 1900, ed. Barbara Rose (New York, 1968). وأنظر كذلك : لانج « المعنى أو الشكل : مأزق فراى الجمال » Berel Lang, " Significance or Form : The Dilemma of Roger Fry's Aesthetic" Journal of Aesthetics and Art Criticism XXI (1962), pp. 167-76.

١١ – انظر : فراى الرؤيا والتصميم Roger Fry, Vision and Design (London, 1920), p. 194. وانظر مقالته الرائعة « موكب سواره» " Seurat's La Parade, " in Burlington Magazine LV (1929), pp. 289-93. (وطبعت فى كتابه سوراه أو Seurat [London, 1965], pp.83-84) .

١٢ – يعترف ولفلين بمديونيته لوجهات نظر صديقه النحات الالمانى هيلدبروند Adolf von Hildebrond الذى كتب قضية الشكل فى التصوير والنحت Das Problem der Form in der bildenden Kunst (Strassburg, 1893 [The Problem of Form in Painting and Sculpture, trans. Max Meyer and Robert Morris Ogden, New York, 1907] ولقد تأثر هيلدبروند نفسه فى الحكم على الأعمال الفنية المرئية بعمل منظر الفن المهم فيدلر Konard Fiedler (Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst [Leipzig, 1878; [On judging Works of Visiual Art, trans. 2d rev. ed., Henry Schaefer-Simmem and Fulmer Mood, Berkeley, 1957]). ولكتابات فيدلر ، انظر : Konrad Fiedlers Schriften über Kunst, 2 vols., ed. Hermann Konnerth (Munich, 1913/14).

وللعلاقات المتداخلة بين النظريات الجمالية عند هيلدبروند وفيدلر وآخرين ، انظر : موند « ثلاثة اشكال من النظرية الجمالية الألمانية » Ernest K. Mundt, " Three Aspects of German Aesthetic Theory, "Journal of Aesthetics and Art Criticism XVII (1959) , pp. 287-310.

١٣ – كان نقد شابيرو Meyer Schapiro الفذ لكتاب بار Alfred Barr التكعيبية والفن التجريدى Cubism and Abstraction (New York, 1936) رد فعل امريكى مهم ومبكر للنقد الشكلى النقى للفن الحديث "Nature of Abstract Art, "Marxist Quarterly I (1937), pp. 77-98.

١٤ – إن محاولة باد Kurt Badt لمحاكاة النقد الادبى فى تفسيره لواحدة من أعمال فيرمير Jan Vermeer عبارة عن تحليل جامد . (Modell und Maler von Jan Vermaar [Cologne, 1961]) .

١٥ – انظر : حكمة على لوحة جيركو Theodore Géricault المعروفة بطوافة ميدوزا The Raft of Medosa التى اعتبرها مثالا نموذجيا لما سماه " الدراما الحديثة المثيرة ":"إننى أعتقد أنها أغرب شكل من البلاء والفساد الذى يواجه الإنسانية ولكن لا يمكن تجنبه وحيثما يوجد إقدام صارم نحو متعة مثيرة ، فإنه ينتهى دومًا بجنون وكنظرة ذئب خبيثة لذئب لنفاية الموت (من محاضرة ألقاها « رسكن » فى عام ١٨٦٧ بعنوان « حاضر الفن الحديث » واقتبست من أعمال جون رسكن» The Works of john Ruskin, 39 vols., ed. E.T. Cook and A. Wedderburn (London, 1903-27) , XIX: 212).

وبشكل عام انظر هيربرت النقد الفنى عند رسكن Robert L. Herbert, ed., The Art Criticism of John Ruskin (New York, 1944;Doulbleday Anchor Book) .

ولأثر رسكن على النقد الأمريكي ، انظر : ستين في كتابه « جون رسكن والفكر الجمالي في أمريكا »
Roger B. Stein, John Ruskin and Aesthetic Thought in Ameri ca, 1840-1900 (Cambridge, Mass., 1967) .
١٦ – انظر : ليبس " التقمص العاطفي والمتعة الجمالية- Lipps" Empathy and Aesthetic Pleasure" (trans.in Aesthetic Theories: Studies in the philosophy of Art, ed. K. : Aschenbrenner and A. Isenberg (Englewood Cliffs, N.J., 1965).
١٧ – تتطلب هذه المشكلات بحثا فلسفيا شاملا . ولقد حددها جرين بتبصر, Theodore Greene, The Arts and the Art of Criticism (Princeton, 1940), pp. 461-78.
١٨ – لقد قيم ديتمان Lorenz Dittmann أعمال سيدلماير في النقد وتاريخ الفن -Stil-Symbol- Strukture: Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte (Munich, 1967), pp. 142-216. وانظر هودين Josef P. Hokin في مقالته الفن في مقالته تاريخ الفن أو تاريخ الثقافة "Art History or the History of Culture: A Contemporary German Problem, " Journal of Aesthetics and Art Criticism XIII (1955), pp. 469-77 لتقييم النقد الفني الألماني منذ الحرب -"German "Criticism of Modern Art since the War, "Cologe Art Journal XVII (Summer 1958), pp. 372-81 .
١٩ – لقد كتب شابيرو Schapiro عدة مقالات في النقد ومنها " حركة مضادة في الفن "و" جوركي : التأثير الإبداعي "و" انسانية التصوير الجريدي" "Rebellion in"Art,in American Crisis; Fourteen Crucial Episodes in American History, ed. Daniel Aaron (New York, 1952), pp. 203-42;"Gorky: The Creative Influence," Art News, September 1957,pp. 28-31; " On the Humanity of Abstract Painting," Proceedings of the American Academy of Arts and Letters and the National Institute of Arts and Letters, 2d set., No. 10 (1960), pp. 316-23. ولمساهمته في دراسات فن العصور الوسطى وعصر النهضة ، انظر : الجزء الثالث من هذا المدخل .
٢٠ – انظر : بيبر في كتابة اسس النقد في الفنون لمعرفة نوعين مختلفين من تصور النقد السياقي
Stephen Pepper, The Basis of Criticism in the Arts (Cambridge, Mass., 1945; Harvard Paperback); وانظر : ستيفل في مقالته " نسبية السياق " Lawrence D.Steefel, Jr., "Contextual Relativism," College Art Journal XXI (Spring 1962), pp. 151-5.
٢١ – انظر – على سبيل المثال – لتنوع طرق التناول عند باتكوك : الفن الجديد : مختارات نقدية
Gregory Battcock, The New Art: A Critical Anthology (New York, 1966; Dutton paperback original).
٢٢ – لتقييم عمل ريد ، انظر : فيشمان تفسير الفن Solomon Fishman, The Interpretation of Art: Essays on the Art Criticism of John Ruskin, Walter Pater, Clive Bell, Roger Fry, and Herbert Read (Berkeley, 1963), pp. 143-86.
٢٣ – انظر : J. van der Pot, De Periodisering der geschiedenis (The Hague,1951) وبوس " الفترات التاريخية ". George Boas, "Historical Periods, Journal of Aesthetics and Art Criticism XI (1953), pp. 248-54.

٢٤ – تأصل مفهوم العصور الوسطى خلال عصر النهضة ، ولقد رفضة بعض المؤرخين المحدثين (مثل ديلثى Wilhelm Dilthey) . لقد أيد عدد قليل من المؤرخين بمن فيهم "كرمباشر" karl Krumbacher (١٨٥٦ – ١٩٠٩) تقسيم التاريخ إلى عصرين واحد قبل المسيح وآخر بعده ، وعلى أى حال لم تلق وجهة النظر هذه قبولاً .

٢٥ – انظر : مقالة بانوفسكى (١٩٤٤) "النهضة والنهضات". والتى أعيد طبعها فى هذا الكتاب . وكان إطلاق لفظ "نهضة" على أوروبا ما وراء الألب فى القرن الخامس عشر أو حتى السادس عشر موضوع سجال بين مؤرخى الفن . وانظر للمسح المفيد لتفسيرات اللفظ فيرغوسون النهضة فى الفكر التاريخى : خمسة قرون من التفسير Wallace k. Ferguson, The Renaissance in Historical Thought: Five Centuries of Interpretation (Boston, 1948).

٢٦ – فسر مؤرخ الفن الالمانى الفذ ، ولكنه قليل التأثير ، بندر Wilhelm Pinder (١٨٧٨ – ١٩٤٩) فى Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas [Berlin, 1926] تاريخ الفن الالمانى ضمن سياق الحضارة الاوروبية . أنه واحد من الباحثين الاوروبيين واغلبهم المان الذين اعتقدوا بان التقسيمات التاريخية تتجلى فى بزوغ اجيال جديدة ثم تتشكل كوحدات عضوية – يمكن ارجاع هذا التفسير إلى كورنت Antoine Augustin Cournot Considerations sur la marche des ideés et des événe- فى وانظر شومان فى مشكلة الأجيال الثقافية فى الفكر الألمانى Detlev W. Schumann," The "Problem of Cultural Age-Groups in German Thought," In Publications of the Modem Language Association LI(1936),pp. 1180-1207; وكذلك مقالات فى التاريخ ومفهوم الزمن History and the Concept of Time (History and Theory: Studies in the Philosophy of History, Beiheft VI (Middletown, Conn., 1961) .

٢٧ – هناك كم كبير من الكتابات فى معنى الباروك ، وهناك مقالة هاسولد المفيدة بعنوان "الباروك كمفهوم اساسى فى الفن " Ernest C. Hassold, "The Baroque as a Basic Concept of Art, " College Art Journal VI (1946), pp. 3-28, والتى تركز على الفروق بين وجهتى نظر ولفلين Heinrich Wölfflin وفراى Dagobert Frey. وهناك أعمال قيمة أخرى مثل ستيشو "تعريفات الباروك فى الفنون المرئية " Wolfgang Stechow, "Definitions of Baroque in the Visiual Arts," Journal of Aesthetics and art Criticism V (1948), pp. 109-15 ; وهيل "Heyl" " معانى الباروك Bernard C. "Meanings of Baroque," Ibid., XIX (1961), pp. 275-87; وكورز Kurz, Otto "Barocco: storia di un concetto," in Barocco europeo e barocco veneziano, ed. Vittore Branca (Florence, 1963); وويلك " مفاهيم الباروك فى البحث الادبى René Wellek, Concepts of Baroque in Litterary Scholor-" وللطروحات الحديثة انظر مونرو " الاسلوب فى الفنون : طريقة فى التحليل الاسلوبى " " Thomas Munro, "Style in the Arts: A Method of Stylistic Analysis, Journal of Aesthetics and Art Criticism V (1946), pp. 128-58.

٢٨ – ويلك ووارن فى نظرية الادب René Wellek and Austin Warren, Theory of Literature, 3d ed. (New York, 1956; Harvest Book), pp. 262 ff.

٢٩ – تجد استثناء على هذه القاعدة العامة عند سيفر وذلك في كتابه المراحل الاربعة لاسلوب النهضة وكتابة من الركوكو إلى التكعيبية في الفن والادب F. Wylie Sypher, Four Stages of Renaissance Style (New York, 1956; Doubleday Anchor Book) and Rococo to Cubism in Art and Literature (New York, 1960; Vintage Papaerback).

٣٠ – حدد مفهوم التاريخية كظاهرة فى تاريخ الثقافة فى القرن الثامن عشر وطبقة منياك Friedrich Meinecke فى عمله المتميز Die Entstehung des Historismus, 2 vols. (Munich,1936) وهاجمها كمفهوم بوبر فقر التاريخية Karl R. Popper, The Poverty of Historicism (Boston, Ernst ولقد أثر عمل بوبر على جومبرك Gombrich (Harper Torchbook , 1957 الذى أعيد طبع واحد من أبحاثه فى هذا الكتاب . لم يكن روزنبلم أول مؤرخ فن يطبق التاريخية على أعمال فنية فقد استخدم بفسنر اللفظ من قبل فى مخطط للعمارة الأوروبية Nikolous Pevsner, An Outline of European Architecture (Harmondsworth, Eng. and New York, 1942, Pelican Book), وعلى أى حال اقتصر استخدام بفسنر لها على العمارة بينما طبقها روزنبلم على التعبيرات الفنية فى كل الوسائط للفترة التي تعنيه . فحص بفسنر وأخرون جوانب من التاريخية فى فن أواخر القرن التاسع عشر وكذلك مدى مناسبة اللفظ للبحث التاريخفنى عامة وذلك فى مقالات مجمعة Historismes und bildende Kunst, ed. Ludwig Grote (Munich, 1965), وفحصها بفسنر منفردا فى مقالته التى طبعت فى مجموعة مقالاته الكاملة دراسات فى الفن والعمارة والتصميم Studies in Art, Architecture and Design, 2 vols. (New York, 1968), II, pp. 242-59. انظر للتاريخية فى الفكر الالمانى بعامة كتاب اجرز المثير بعنوان المفهوم الالمانى للتاريخ Georg G. Iggers, The German Conception of History: The National Tradition of Historical Thought from Herder to the Present (Middletown, Conn., 1968).

٣١ – أن عمل فراى مدخل ممتع لطرق البحث فى العلاقات الفنية المتداخلة Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltans chauung (Augsburg, 1929). ولان كتاب براس الذاكرة (آلهة الذاكرة وام الشقيقات التسع حاميات الفنون والآداب والعلوم في الاساطير الاغريقية ، المترجم) : التناظر بين الأدب والفنون المرئية Mario Pras, Mnemosyne : The Parallel between Literature and the Visiual Arts (Princeton, 1970) وتصعب مناقشة تأريخه لانه ظهر مؤخرا .

٣٢ – أن النهجية من اكثر المفاهيم تنميقا وابتلى به التاريخ الحديث للفن خصوصا فى السنوات الاخيرة حيث اقتحم سيل من المقالات التى تناولت الموضوع المكتبات العامة والجلسات المترفة . وكما وضعها اكرمان James S. Ackerman بلباقة " يمكن أن يكون الكم المنشور حاليا فى هذا الموضوع نعيا لان معظم الحديث يدور حول كيف يمكن التحدث عن الفن وليس عن الفن نفسه" ("الفن") ("Art," Renaissance News XVIII [1965], P. 75) الاكثر التعريفات ايضاحا فى هذه الابحاث هو الذى ينبثق من التوجهات الفنية فى التصوير الايطالى ما بين نهاية اوج النهضة والباروك ويوجد فى مقالتى فريد لندر Walter F. Friedlaender الفذتين واللتين ظهرتا اصلا باللغة الالمانية فى ١٩٢٥ و١٩٢٩ (Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Paining [New York, 1957; Schocken Paperback]). ومن الاعمال الاخيرة فى الموضوع وجدت الأكثر عمقا هو كتاب شيرمان النهجية John Shearman, Mannerism (Middlesex, 1967; Penguin Book). وبالرغم من أن النهجية لم يبت فيها في تاريخ الفن نجد أن عددا

من مؤرخى الادب وعلماء الموسيقا قد قبلوها كمفهوم راسخ وطبقوها على مجالاتهم : وعلى سبيل المثال ميلتون النهجية والباروك ؛ وورلاند النهجية اسلوب ومزاج Roy Daniells Milton, Mannerism and Baroque (Toronto, 1963); Daniel B. Rowland, Mannerism-Style and Mood: An Anatomy of Four Works in Three Art Forms (New Haven, 1964). وللنقد الذى يركز على أعمالهم انظر مراجعة هيلوود W. H. Halewood لكتاب هوسر فى النهجية Arnold Hauser وذلك فى مجلة تاريخ ونظرية History and Theory, VII (1968), PP. 90-102.

٣٣ – لتقدير حاسم لبعض منها انظر مقالة شابيرو الاسلوب Mayer Schapiro, "Style," in Anthropology Today, ed. Morris Philipson (Cleveland and New York, 1961; Meridian paperback). وانظر مسحى تيتز وهيدريك اللذين قد عفى عليهما الزمن Hans Tietze, Die Methode der Kunstgeschichte (Leipzig, 1913), and Ernst Heidrich, Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte (Basel, 1917). ولافكار مكملة فى التاريخ انظر مجموعة كتابات حررها ستيرن بعنوان تنويعات تاريخية من فولتير حتى الآن Fritz Stern (The Varieties of History, from Voltair to the Present [New York, 1956; Merdian paperback]), وكذلك ماير هوف في كتابة فلسفة التاريخ في عصرنا Anchor Meyerhoff (The Philosophy of History in Our Time [Garden City, N.Y., 1959; Doubleday Anchor Book]), وكتاب ناش افكار التاريخ Ronald H. Nash (Ideas of History, 2 vols. [New York, 1969; Dutton paperback]).

٣٤ – نورثروب "التطور من خلال علاقته بفلسفة الطبيعة وبفلسفة الثقافة " F. S. C. Northrop, "Evolution in its Relation to the Philosophy of Nature and the Philosophy of Culture, in Evolutionary Thought in America, ed. Stow Persons (New Haven, 1950), P. 52.

٣٥ – الدراسة الكلاسيكية فى فكرة التقدم هى كتاب بورى فكرة التقدم : بحث فى اصلها وتطورها John B. Bury, The Idea of Progress An Inquiry into Its Origin and Growth (New York, 1932; Dover paperback).

٣٦ – انظر ايتلنجر " فى العلوم والتصنيع والفن " Leopold D. Ettlinger," "On Science, Industry and Art: Some Theories of Gottfried Semper, Architectural Review CXXXVI (July 1964). pp. 57-60; وكتاب كويتزيك Heinz Quitzsch, Die ästhetischen Anschauungen Gottfried Sempers (Berlin, 1962).

٣٧ – "تتبدى الاشياء الطبيعية لادراك الانسان البصرى كأشكال منعزلة ولكنها متصلة فى نفس الوقت بالكون (وهذا الجزء منها غير محدد) داخل كل غير محدد " (ريغال كما اقتبسه فرانكل فى كتابة القوطى : مصادر مكتوبة وتفسيرات خلال ثمانية قرون : Paul Frankl, The Gothic Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries [Princeton, 1960], pp. 631-32.

٣٨ – مقالة باخ " مؤرخو الفن ونقاده : الويس ريغال " Otto Pächt, "Art Historians and Art Critics: Alois Regal," Burlington Magazine CV (1963), pp. 188-93. ولا يوجد معادل انكليزى لمصطلح Kunstwollen ، انظر المعنى الذى قدمة شابيرو فى مقالته " الاسلوب " Meyer Schapiro, "Style," An-"thropology Today (Chicago, 1953), p. 302: ... رؤية الفن كعملية ابداعية نشطة وبها أشكال جديدة تبرز من رغبة الفنان لحل مشاكل فنية معينة ".

٣٩ – افضل النقد الموجه لمفهوم ريغال فى Kunstwollen كتبه بانوفسكى Erwin Panofsky, "Der Begriff des Kunstwollens, "in Zeitschrift für Asthetik und allgemeinne Kunstwissenschaft XIV (1920), pp. 321-39 واعيد نشرها فى Panofsy, "Aufsätze zu Grandfragen der Kunstwissenschaft," ed. and comp. Hariolf Ober and Egan Verheyen [Berlin, 1966], pp. 33-47). ومقالة وند " Edgar Wind, "Zur Systematik der Künstlerischen Probleme, in Zeitschrift für Asthetik und allgemeine Kunstwissenschaft XXV (1931, Beilageheft), pp. 163-68.

٤٠ – هناك العديد من المقالات التى كتبت عن ريغال وابحاثه ، انظر تلك التى كتبها سيدلماير فى Max Dvorák, Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte, ed. Johannes Wild and Karl M.Swoboda (Munich, 1929); وكذلك مقالة باخ « مؤرخو الفن ونقاده » Pächt, " Art Historian and Art Critice : Alois Riegal, " Burlington Magazine CV (1963). pp. 188-93.

٤١– لقد بقيت وجهة النظر القائلة بأن اصل الفن المسيحى يعود الى مدينة روما قائمة حتى الجيل السابق (سويفت ، المصادر الرومانية للفن المسيحى Emerson Howland Swift, Roman Sources of Christian Art [New York, 1951]. هناك تقرير ممتاز عن القضية الجدلية : الشرق أم روما هى مصدر الفن المسيحى ظهر فى مقالة بيرتنز « العنصر الايطالى فى عمارة العصور الوسطى المبكرة أو أواخر الرومانى John Bryan Ward Pertins, " The Italian Element in Late Roman and early Medieval Architecture, " Proceedings of the British Academy XXXIII (1947), pp, 163-94. (وموجودة كمطبوعة مستقلة) . وكم الأعمال المعروفة اليوم من فترة المسيحي المبكر أكثر بكثير من تلك التى كانت معروفة فى ١٩١٠ والمسألة لم تعد روما المصدر أم الشرق ولكنها أكثر تعقيدا من ذلك ، فى هذه القضية انظر التقييم البارع الذى قام به برندال للتطورات الحاصلة فى تاريخ الفن القديم Otto J. Brendel, " Prolegomena to a Book on Roman Art " Memories of the American Academy in Rom XXI[1953],pp. 7-73, esp. 27 ff.

٤٢ – ظهر قبل كتاب سترزيجوفسكى الشرق أم روما ؟ بسنة عمل اينالوف الاصول الهيلينستية للفن البيزنطى Dmitrii Vlas'evich Ainalov, Ellinisticheskie osnovy vizantiiskogo iskusstva The Hellenistic Origins of Byzantine Art, trans. Elizabeth Sobolevitch and Serge Sobolevitch, ed. Cyril Mango, [New Branswick,N.J., 1961]). والذى يعبر عن وجهة نظر مشابهة . ولقد عرف الباحثون الغربيون عن بحثه من خلال ملزمة المانية مكونة من حوالى عشرين صفحة Oskar Wulff, in Repertorium für Kunstwissenschaft XXVI[1903]. pp. 35-55). ولتقييم مساهمة اينالوف انظر المقدمة التى كتبها مانجو Mango للترجمة الانكليزية المذكورة اعلاه فى ١٩٦١ .

٤٣ – انظر مقالته " Grudndsazliches und Tatsächliches " in Die Kunstwissenschaft der Gegenwart, in Selbstdarstellungen, ed. Johannes Jahn (Leipzing, 1924). pp. 157-81; وعمله اصل فن الكنيسه المسيحية Original Christian Church Art, trans O.M Dalton and H.j. Braunholtz (Oxford, 1923),pp.189-229) ويحتوى على مراجع سترزيجوفسكى حتى تاريخ نشره) .

٤٤ – انظر عـمله Die Krisis der Geisteswissenschaften (Vienna, 1923) ومن الواضح انها المحاولة الأولي لتطبيق افكار عنصرية على مؤرخى الفن وليس على اصول الفن .

٤٥ – اعيد تمحيص واحدة من نظريات ستريجوفسكى فى ضوء دليل جديد ووجد انها مقبولة (مقالة هورن « فى أصول نظام الأعمدة فى العصور الوسطى» Walter Horn, " On the Origins of the Medieval Bay" System, " Journal of the Society of Architectural Historians XVII[1858], pp.2-23). ولتقييم ابحاث سترزيجوفسكى انظر Ernst E.Herzfeld, Wilhelm R.W. Koehler, and Charles R. Morey , in Speculum XVII (1942), pp. 460-61; and Paul Lemerle, in Revue Archéologique XX (1942/43), pp. 73-78.

٤٦ – انظر كايرنز فلسفات التاريخ Grace E. Cairns, Philosophies of History (London, 1962).

٤٧ – يوجد الشكل الدورى الفازارى فى مقدمته للسير . لاهم تقييم لهذه السير ظهر فى الفترة الأخيرة انظر مقالة البرز « الاتجاهات التعبيرية والجمالية فى حيوات فازارى » Svetlana L. Alpers, " Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives, " Journal of Warburg and Courtauld Institutes XXIII (1960), pp. 190-215.

٤٨ – ينبغى تناول حكايات فازارى عن الفنانين بحذر كما أوضح كريس وكورز Ernst Kris and Otto Kurz, Die Legende vom künstler (vienna, 1934) .

٤٩ – قدم هذا التقييم ايتلنجر فى تاريخ الفن اليوم Leopold D.Ettlinger, Art History Today London, 1961), pp. 7.9.

٥٠ – أول كتاب بعنوان « تاريخ الفن » هو الذى كتبه مدير الاكاديمية الفرنسية مونيه Pierre Monier, Histoire des Arts qui ont rapport au dessein.. [Paris, 1698]), أغلبه تجميع لحقائق بخصوص الفنانين منذ القديم وحتى القرن السادس عشر وبطريقه سير فازارى والآخرين .

٥١ – دراسة منفردة عن وينكلمان هى G.Justi, Winckelmann, sein Leben, seine Werke und seine zeitgenossen, 2 vols. (1866-72, republ. as Winckelmann und seine Zeitgenossen [Cologne, 1956]). بحث هاتفيلد أثر فكر وينكلمان على احياء العقلية الالمانية فى القرن الثامن عشر باختصار فى كتابه وينكلمان ونقاده الالمان Henry C.Hatfield, Winckel mann and His German Critics, 1755-1781 (New York, 1943) .

٥٢ – انظر كامينسكى هيجل فى الفن : تفسير لجمالية هيجل: Jack Kaminsky, Hegel on Art: An Interpretation of Hegel's Aesthetics (Albany,1962), مع اشارات الى كتابات ابكر فى الموضوع .

٥٣ – انظر مقالة فريد وذلك لاحدث دفاع من قبل ناقد فن عن مفهوم التقدم التاريخى الهيجلى فى تفسير تصوير القرن العشرين لكتالوج متحف فوغ للفن Micheal Fried's introductory essay to the Fogg Art Museum catalogue Three American Painters : Kenneth Noland; Jules Olitski; Frank Stella (Cambridge, Mass., 1965).

٥٤ – انظر لوجهات النظر الماركسية فى الفن ماركس وانجلز ، ادب وفن : مختارات من كتاباتهما Karl Marx and Friedrich Engels, Literature and Art : Selections from their Writings

New York, 1949), وانظر مقالة ريد « تفسير ماركس للفن وللقيمة الجمالية Melrin Rader, Marx's In-
terpretation of Art and Aesthetic Value " British Journal of Aesthetics VII(1967), pp.
237-49.

٥٥ – اوضح نورثروب فى التفسير الممتاز لوجهات النظر هذه فى "التطور وعلاقته بفلسفة الطبيعة
وفلسفة الثقافة F.S.C. Northrop " Evolution in its Relation to the Philosophy of Nature
and the Philosophy of Culture, " in Evolutionary Thought in America, ed. Stow Per-
sons (New Haven, 1950), pp. 44-84 وانظر كذلك كولنجوود فى فكرة التاريخ R.G Collingwood,
The Idea of History (London, 1946; Oxford paperback , pp.122.26.)

٥٦ – كان الروسى بلكانوف Georgi Plekhanov (١٨٥٦ – ١٩١٨) أول ماركسى يناقش الفنون
بانتظام وباحكام ، وظهرت دراسته عن الفن والمجتمع الفرنسى فى القرن الثامن عشر بالروسية فى عام ١٩١٨
وترجمت فى الثلاثينات من القرن العشرين (Art and Society, trans. Paul S. Hicks [New
York,1937]). ولقد اتاحت هذه المقالة انتشار وجهات نظره فى الخارج بما فى ذلك الولايات المتحدة حيث
اثرت لمدة قصيرة بدرجات متفاوتة على عدد من مؤرخى ونقاد الفن انظر الجزء الثالث فى هذا المدخل .

٥٧ – اعظم ما قدم ماركسى ومازال حيا هو الهنغارى لوكاس Georg Lukács (ولد فى ١٨٨٥) .
لقد كتب عدة مقالات ومن ضمنها Beiträge zur Geschichte der Asthetik (Berlin, 1954 and
Probleme des Realismus (Berlin, 1955). انظر زيتا فى كتابه عن الجدليات الماركسية عند لوكاس
Victor Zitta, Georg Lukács' Marxism Alienation Dialectics, revolution; A Stuby in
Utip ia and Idealogy (The Hggue, 1964). مع مدخل كتبه لاسويل Harold D. Lasswell . نشر
الناقد والشاعر النمساوى فيشر Ernst Fischer واحدا من أكثر (ولد فى ١٨٩٩) التفسيرات الماركسية
فى الفن تأثيرا وهو : ضرورة الفن ، تناول ماركسى (The Necessity of Art, A Marxist Approach
Baltimore, Md., 1963; Pelican Book; Fist pub . in German, 1959). انظر كذلك أعمال بيرجر
الكثيرة John Berger (وعلى سبيل المثال نجاح وفشل بيكاسو The Success and Failure of
Picasso [Baltimore, 1965; Pelican Book]).

٥٨ – لقد ترجمه هوتنجر M.D Hottinger من الطبعة السابقة بعنوان اسس تاريخ الفن ؛ مشكلة
التطور الأسلوبى فى الفن المتأخر Principles of Art History ' the Problem of the Development
of Style in Later Art (London, 1932; Dover paperback). وينشر جزء منه فى هذاالكتاب .
تشكلت أسس ولفلين أولا فى محاضرة القاها فى الاكاديمية البروسية فى ١٩١١/١٢/٧ (" Das Problem
des Stiles in der bildenden Kunst " Sitzungsberichte der kgl. Preussischen Akademie
der Wissenschaften [Jahrgang, 1912], pp. 572-78). وبعد أن نشر ولفلين عمله Grundbe-
griffe فى عام ١٩١٥ واخذ باعتراض ناقديه وسحب بعض آرائه انظر (" Kunstgeschichtliche Grund-
begriffe, Eine Revision, Logos: Internation nale Zeitschrift für Philosophie der Kulture
XXII [1933], pp. 210-18. واعاد نشرها فى Gedanken zur Kunstgeschichte [Basel,1941],
ولكن تعديلاته لم تؤثر الا قليلا فى بحثه .

٥٩ – كان ذلك مبكرا فى وقت نشر كتاب النهضة والباروك Renaissance und Barock (Mu-
nich, 1888[trans. Kathrin Simon, Ithaca, N.Y., 1966; Cornell Paperback]), والذى فحص
به طبيعة واصول عمارة القرنين السادس عشر والسابع عشر الإيطالية ، ولقد اعتبر ولفلين التغيرات فى

الأسلوب جزءا من تطور داخلى واقع لامحالة وغير متأثر بعوامل خارجية مثل العبقرية الفردية أو المجتمع . ان طريقة ووجهة هذا الكتاب دعت فرانكل Paul Frankl (١٨٧٨ - ١٩٦٢) لان يؤلف نقدا تحليليا معتدلا ولكنه راسخ بعنوان اسس تاريخ العمارة (Die En- twiklungsphasen der neuren Baukunst (Leip- zieg, 1914 ; Principles of Architectural History : The Four phases of Architectural Style , 1420-1900 , trans james F. O Gormani Cambredge Mass., 1968) شكل هذا النقد قاعدة كتاب فرانكل Das System der Kunstwissenschaft (Brno, 1938), الضخم (حوالي ١٠٠٠) صفحة وهو اعظم مؤلف نظرى من قبل مؤرخ فن فى عصرنا ولقد انبثق في النظام تصنيفان متضادان للاسلوب، واحد قائم والثاني قادم وحددا بناء على خصائص الاعمال الفنية الشكلية وهما موضع فعل لمفهوم التطور الدوري .

٦٠ - علي سبيل المثال من قبل ولزال Qskar Walzel علي الادب وساش Curt Sachs علي الموسيقا - حلل فراي Dagobert Frey بعمق الاسباب التي ادت الي فشل مؤرخي الادب وعلماء الموسيقا في محاولاتهم لتطبيق مفهوم Grundbegriffe عند ولفلين في حقولهم (Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauunng, (1929)

٦١ - اقام مقارنة بعد ذلك بين الفن الايطالى والفن الالماني من انتاج السنوات التي تبدأ في ١٤٩٠ وتنتهي في ١٥٣٠ وسلم بوجود مفاهيم قومية للشكل وعملت علي تشكيل فني هاتين الامتين من خلال تاريخهما وذلك في كتاب (Italien Und das Deutsche Fromgefühl (Munich, 1913; The Sence of Dorm in Art : A Comparative Psychological Study trans alice Muehsam And Norma shatan , New York, 1958 Chelsea Paperback).

٦٢ - هذا مع عدم انكار تأثر ولفلين بنظريات هيلدبراند Hildebrand وفيدلر Piedler الجماليه كما اشير اليه اعلاه وان ولفلين قد انطلق من الفنون المرئية الي نموذجه وليس العكس

٦٣ - انظر ملاحظاتى عن سيلتمان Charle Seltsman بخصوص النثر والشعر .

٦٤ - طور ورنجر افكاره قدما في كتابه الشكل في القوطي Form probleme der Gotik (Mu- nich ,1912 (From in Gothic, London, 1957; Schocken (Munich, 1927 وبعد سنوات نشر كتاب عن الفن المصري (Egyptian Art trans Bernard Rackham, London, 1928)(book وكاب عن اصول تصوير اللوحة (Die Anfänge der Tafelmalerei (Leipzig, 1924) وانظر لتصنيفه الثنائي مناقشة الناقد والفيلسوف الانكليزي هولم Thomas E. Hulme تكهنات ومقالات في الانسانية وفلسفة الفن Speculations and the Philosophy of Art ed Herpert raed Essays on Humanism(London 1924)pp.82 94. Charls Seltman art and society (The studio cvl 91953), pp 98-114). هذا التصنيف اثر في سيلتمان في مقالاته الفن والمجتمع حيث قال بوجود نوعين مختلفين من الفن ينبثقان في اطار التاريخ الاجتماعي عندما سخروا عقولهم وارواحهم للسلطة في تلك العصور واتاحوا للاخرين ان يخبروهم بما عليهم ان يفكروا به كان الفن اللاواقعي او المجرد هو القاعدة ولكن عندما تحقق قدر من حرية الفكر بتقدم الفلسفة الانسانية ظهر الفن الواقعي (ص ٩٨). وجد ان الفن التجريدي كان شائعا اكثر من الواقعي في تاريخ الفن .

٦٥ - كتب بيرنهايمر Richard Bernheimer (١٩٠٧ - ١٩٥٨) طبيعة الاستحضار : بحث ظواهرى The Nature of Representation: A Phenomenological Inquiry, ed. H. W. Janson (New York, 1961) . فى هذه البلاد ولكنه ولد وتدرب فى المانيا .

٦٦ – عرف شابيرو الاسلوب بـ " علاوة على ذلك كله ، نظام من الاشكال له نوعية خاصة وتعبير ذى معنى ، ويمكن أن ترى من خلاله شخصية الفنان ونظرة الجماعة العامة . الاسلوب ايضا هو وسيلة تعبير عند الجماعة يتيح التواصل بين أفرادها وتثبيت قيم دينية واجتماعية واخلاقية معينة من خلال إيحاء الاشكال الانفعالى " (ص ٢٨٧) . انظر شلوسر Julius von Schlosser, Über 'Stilgeschichte' und 'Sprachgeschichte' der bildenden Kunst, " Sitzugsberichte der Bayrischen Akademie der Wissenschaf James" ten, phil.-Hist. Abteilung 1 (1935), pp. 3-39; واكريمان "الاسلوب" S. Ackerman, "Style, " in Ackerman and Rhys Carpenter, Art and Archaeology [Englewood Cliffs, N.J., 1963], pp. 164-86.

٦٧ – أن كوبلر متخصص مهم فى فن وحضارة أسبانيا وأمريكا القديمة ولقد نشر عددا كبيرا من الدراسات الهامة منها : عمارة نيوميكسيكو الدينية فى فترة الاستعمار ومنذ الاحتلال الأمريكى The Religious Architecture of New Mexico in the Colonial Period and Since the American Occupation (Colorado Springs, 1940); الفن والعمارة المكسيكية فى القرن السادس عشر The Art and Architecture of Ancient America (Baltimore, 1962); ومع سـوريا Martin Soria الفن والعمارة الباروكية فى اسبانيا والبرتغال ومستعمراتهما الأمريكية Baroque Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions, 1500-1800 (Baltimore, 1959); وترجم مع ملاحظات ومقدمة كتاب كوستا القدامة فى فن التصوير Felix Costa, The Antiquity of the Art of Painting (New Haven, 1967); والمعنى فى فن التيوتيهوكان The Iconograpgy of the Art of Teotihuacán (Washington, D.C., 1977); ودراسات فى المعنى الكلاسيكى عند المايا Studies in Classsic Maya Iconography (Hamden, Conn., 1964). كان مدرسا فى جامعة ييل لمادة علم تاريخ الفن وكذلك مقررات فى فن أمريكا القديمة .

٦٨ – ما إذا كان باستطاعة مؤرخى الفن الاستمرار فى المحافظة على وجهة النظر هذه يمكن أن يعتمد على استجابتهم لمسار الفن المعاصر خصوصا فن الستينات الذى حطم التفريق التقليدى بين "الفنون الجميلة" و "الفنون التطبيقية."

٦٩ – انظر E. H. Gombrich, "Kunstwissenschaft, " in Atlantisbuch der Kunst (Zurich, 1952), pp. 653-64; and Claus Zoege von manteufel Kunstwissenschaft als Wissenschaft in Kunstgeschichtlichiche Studien fur kurt bauch zum 70 Geburtstag von seinen Schulern ed Margrit Lisner and Rudiger Becksmann (Munich, 1967), pp. 301-12.

٧٠ – فـي ورقتين : الاولى Das erste mittelalterliche Architektursystem, in Kunstwissenschaftliche Forschungen, vol. II, ed. Otto Pächt (Berlin,1933), pp.25-62; والثانية فى Byzantinsche Zietschrift XXXV(1935),pp 38-69 ولنقد هذا العمل مؤخرا انظر Friedrich W. deichmann wandsysteme byzantinische zeitschrift LIX(1966),PP. 334-58.

٧١ – انظر التعليقات البناءة لشابيرو في مدرسة فيينا الجديدة Meyer Schapiro The New Viennese School art bulletin XVIII(1936),pp. 258-66. أو Sedlmyrs Strukturanalesr ان تحاليل البنية طريقة تناول للفن استمرت في بعض كتاباته المتأخرة وعلي سبيل المثال تفسيره لعمل فيرمير

مجازات فيرمير في التصوير vermeer's Allegory of painting (اعيد نشرها في مجموعة مقالات سيدلماير kunst und Wahrheit: Zur theorie und methode der kunstgeschichte (Hamburg, وفي ، 1958),pp. 161-72). Die Entstehung der kathedrale (Zurich, 1950) . والتي راجعها فرانكل في القوطي Paul Frankl , the Gothic (Princetan, 1960),pp. 753-59. ولمؤلفات سيدلماير من ١٩٢٣-١٩٦١ انظر festschrift für Hans Sedlmayr ed Karl Oettinger and Mohammed Rassem (Munich, 1962),pp.349-55. يرى تطبيق strukturanalyse في كتابات باحثين اخرين على سبيل المثال في عمل ماتز Friedrich Matz Geschichte der griechischen Kunst, 2 vols (frankfurt 1950). يوجد عمل بعض من تلامذة سيدلماير في probleme der kunstwissenschaft, ed Hermann bauer 2 vols. (Berlin, 1963-67) ,Art Bulletin XLVI (1964),pp. 418-20, ibid., XLVII(1965),pp. 307-9. انتقد جومبرك المجلد الاول بشدة في مجلة الفن ومع رد المنقود في العدد اللاحق من المجلة المذكورة .

٧٢ – انظر خصوصامناقشة وند القيمة في مقالته بعض نقاط الألتقاء التاريخ والعلم الطبيعي Edgar Wind, Some Points of contact between History and Natural Science, in Philosophy and History : Essays Presented to Ernst Cassirer, ed Raymond Klibansky and H.J.Paton (Oxford, 1936),pp.255-664.

٧٣ – قارن الملاحظات مع عمل ستوفر ، طبيعة التفكير التاريخي Robert Stover , the Nature of Historical Thinking (Chabel Hill NC., 1967).

٧٤ – انظر اكرمان في البحث الامريكي في الفن James S.Ackerman on American Scholership in the Arts, College Art Journal XVII (1958), pp.357-62.

٧٥ – دراسة كلاسيكية للتاريخ الفني الامريكي المتأخر لبانوفسكي في تاريخ الفن في ثلاثة عقود في امريكا Erwin Panofsky , Three Decades of Art History in the United States (Meaning in the Visual Arts (Garden City ,N.Y., 1955; Doubleday Anchor Book),pp.321-46). انظرايضا كتاب كاربنتر الفن وعلم الاثار Rhys Carpenter, Art and Archaeology (Englewood-Cliffs, N.J1963.,) PP.196-229, ساليرنو في مقالته تاريخ الفن كمجال Rudolf Wittkower, "Art History as a Discipline," Winterthur Seminar on Museum Operation and Connoisseurship, 1959 (Winterthur, Delaware, 1961), pp. 55-69; ايتلنجر في تاريخ الفن اليوم Leopold D. Ettlinger, Art History Today (London, 1961); ولافاليا في مدخل لدراسة الآثار وتاريخ الفن Jacquues Lavalleye, Introduction aux études d árchéologie et d'histoire de l'art, 2ed. (Tournai, 1958); ونيوميير في مقالته "نصر دون ضجيج" Alfred Neumeyer, "Victory Without Trumpet, " Frontiers of Knowledge in the Study of Man, ed. Lynn White, Jr. (New York, 1956), pp. 178-93; أو عمل ايسلر الواضح Colin Eisler, "Kunstgeschichte American Style: A Study in Migration, " The Intellectual Migration: Europe and America, 1930-1960, ed. Donald Fleming and Bemard Bernard Bailyn (Cambridge, Mass., 1969), pp. 544-629. وعمل كلترمان الذي يركز على البحث الالماني بطريقة قصصية Udo Kultermann, Geschichte der Kunstgeschichte (Vienna, 1966).

٧٦ – دعنا نشير بالرغم من ذلك إلى نصيحة مؤرخ الاتحاد السوفيتى العظيم كار Edward Hallett Carr، الوثيقة الصلة بالموضوع ، "قبل أن تدرس التاريخ ادرس المؤرخين ." و"قبل أن تدرس المؤرخ إدرس بيئته التاريخية والاجتماعية . المؤرخ كفرد هو ايضا نتاج التاريخ والمجتمع ، وفى ضوء هذه الثنائية يجب على طالب التاريخ أن يتعلم اعتبار المؤرخ ." (ما هو التاريخ) (What is History? [London, 1962; Vin-tage Book], p. 38).

٧٧ – انظر فريدلاندر فى الفن والخبرة Max J. Friedlander, On Art and Connoiseurship (London, 1942; Beacon paperback).

٧٨ – لقد نشر كورمان النتائج فى "غموض جنت فى المختبر" Paul Coremans, L'Agneau Mystique au Laboratoire (Les Primitifs Flamands III Contributions a letude das primi-tifs flamands, 2 (antwerp, 1953). انظر فرينتا اصالة شامبين mojmir s. frinta the genius of robert campin (the hague, 1966).

٧٩ – يمكن للكمبيوتر علي سبيل المثال ان يساعد مؤرخى الفن فى اجابة اسئلة عن تغيرات الاسلوب والخبرة ، ولكن لايمكن ان تكون بديل عن تفكيرهم (editorial, Burlindton mmagazine CX (1968),pp.173-4). انظر على اى حال براون مؤلف الفن والكمبيوتر Jules Prown, the Art His-torian and the Computer: An Analysis of Copleys patronage1753-1774, Smichsonian journal of history 1 (1966): I, pp. 17-30; John Singleton copley, 2 vols.(wachington, D.C.1966):1,PP. 101-99. وانظر كمبيوتر الانسانيات ؟ computer for the humanities ? A Re-sord of the Conference Sponsored be Yale University... january 22-23, 1965(New Haven, pp.113-16.

٨٠ – انظر ايضا ستو الاعتناء بالصور George L. Stout, The Care of Pictures (New York, 1948) , ومقالات جومبرك E.H, Gombrich، كورز Otto Kurz، بليسترز Joyce Plesters، وماهون Denis Mahon فى Burllington Magazine CIV (1962), وكذلك قائمة المرجع التى ذكرها هؤلاء المتخصصون .

٨١ – انظر لانجازات فوسيلون Bibliographie Henri Focillon, comp. Louis Gredecki (NewHaven, 19663). والتقييم المتعاطف من قبل مريد لفوسيلون هو بونى Jena Bony فى مدخل كتاب فوسيلون عن الفن الغربى فى العصور الوسطى Focillon, Art of the West in the Middle Ages, ed. Jean Bony, trans. Donald King, 2 Vols.(London, 1963; Phaidon pa perbck).

٨٢ – يوجد جزء من هذا الكتاب بترجمة انكليزية فى تاريخ الفن :مختارات من النقد الحديث سفير Art History : An Anthology of Modern Criticism, ed. Wylie Sypher(New York, 1963; Vin-tage Original),pp. 116-31. وانظر شابيرو لتمحيص عميق لهذه المقالة فى " التخطيط فى الفن الرومانسكى" (Über den Schematismus in der romanischen Kunst, " Kritische Berichte zur kunstgeschichlichen Literatur [Leipzig, 1932-33], pp. 1-21).

٨٣ – كمثال نجد الباحث ويتكوفر ("Art History as a Rudolf Wittkower Discipline, "Winterthur Seminar on Museum Operation and Connoisseurship, 1959 [Winterthur,

Delaware, 1961],pp. 56-57). يأتي في هذا الخصوص تصريح بانوفسكي على البال : "يمكن القول بأن الخبير مؤرخ فن مقتضب ، وأن مؤرخ الفن خبير مثرثر " ويسرعة أضاف بأن الخبراء العظماء يمكن أن يكونوا أى شئ إلا مقتضبين .

٨٤ – انظر بيرنسون لمقالته الاساسية فى تقنيات الخبراء "مبادئ عمل الخبراء" Bernard Berenson, "Rudiments of Connoisseurship, "in the Study and Criticism of Italian Art. 2d ser. (London, 1902 [The Rudiments of Connoisseurship, Schocken Book]), pp. 11-48.

٨٥ – انظر روزنبيرغ "قضية النوعية فى الفن ، معايير الجودة قديما وحديثا" Jacob Rosenberg, On Quality in Art; Criteria of Excellence, Past and Present (Princeton, 1967), وملاحظات جومبرك المهمة على هذا الكتاب فى . New York Review of Books, February 1, 1968).

٨٦ – انظر مقالة دافيدسون وهيلد "مشكلة روبنز" وهى دراسة مختصرة ولكنها ممتازة كونها توضح كيف يمكن للمطبوعات والرسوم ، والصور بأشعة اكس أن تكون مفيدة فى حل مشاكل النسبة J. Le Roy Davidson and Julius Held."A Rubens problem Gasette des Beaux Arts XXIII, 6th ser (1943),pp.117-22, Morelli). واشاراتى التالية على بحث موريللى المهم فى النسبة (هامش ٩٢).

٨٧ – ناقش وايتزولت انجاز رومور فى Wilhelm Waetzoldt, Deutsche Kunsthistoriker, 2 vols. (Leipzig, 1921),1,pp.292-318.

٨٨ – ساهم كافالكسيلا Cavalcaselle بملاحظاته الدقيقة على كل عمل منفردا مع رسومات خطية بينما زود كروا Crowe الكتاب بالخلفية التاريخية العامة .

٨٩ – أعمالهما الخمسة الاهم هى : المصورون الفلمنكيون الاوائل: The Early Flemich Painters: Notices of their Lives and Works (London,1857); تاريخ جديد للتصوير فى ايطاليا A New History of Painting in Italy, from the second to the sixteenth Century, 3vols. (London, 1864); تاريخ التصوير فى شمال ايطاليا A History of painting in North Italy from the forteenth to the sixteenth century, 2 vols.(London 1871); تيشان : حياته وزمانه Titian : His Life and times : With some Account of his family, 2 vols (London, 1877); ورفائيل : حياته واعماله and Wroks ; with Particular Reference to Recently Discovered Records, an Exhaustive Study of Extant Drawings and pictures, 2vols. (London, 1882-85). ويظهر العنوان الفرعى للاخير خصائص طريقتهم فى النظر الى الاعمال الفنية .

٩٠ – انى مدين لنقد ويند المهم فى مقاله : نقد الخبرة Edgar Wing Critique of connoisseurship in Art and Anarchy (London ,1963; Vintage Book).

٩١ – كما ظهرت على سبيل المثال فى عمل فرويد . ومثله مؤرخ الفن الالمانى واربوروغ Aby Warburg الذى اكتشف بأنها اليد الاكثر ضعفا التى تتبع بقرب شديد برنامج المحتوى المعقد فى جداريات صالون دى ميش Salone dei Mesi فى قصر شيفانويا Palazzo Schifanoia فى فيرارا اكتشاف كان ويند قادرا على اثباته بالتوثيقات الارشيفية Edgar Wind, Zeitschrift für Asthetik und allgemeine kunstwissenschaft, XXV (1931, Beilageheft),pp. 163-79). ولعمل فرويد وواربيرغ انظر الصفحات ٦٤-٦٥-٧٠-٧١ . (يعاد النظر فى هذه الارقام)

٩٢ - نسب موريللى فى عام ١٨٨٠ مايعرف بشكل فينوس الجيورجيونى ، والمنظر الطبيعى ، والشكل المتبقى لكيوبيد الى تيشان (اثبت الفحص بأشعة اكس وجود كيوبيد). رجع لاثبات هذه النسبة الى كتابه من قبل ميشيل Marcantonio Michiel عن لوحة فى بيت مارسيللو Jeronimo Marcello فى عام ١٥٢٥ لم تبق نسبة موريللى بدون تحد . انظر جيورجيونى لبالداس Ludwig Baldass, Giorgione trans. J.Maxwell Brownjohn (New York, 1965),pp. 162-64.

٩٣ - انظر الى عمل بيرنسون ثلاث مقالات فى الطريقة Bernard berenson, Three Essays in Method (Oxford, 1927), وفيها جمع متحرر بين التقصى البسيط للمعنى وبين تقنيات الخبير حسب التقليد الموريللى يظهر هذا الكتاب بان بيرنسون كان غير مرتاح للتحليل المعنوى .

٩٤ - اقام بعض مؤرخى الفن هؤلاء فى الولايات المتحدة التى زارها جولدشميت عدة مرات ، مرتان منها كمحاضر زائر في جامعة هارفارد (كان أول مؤرخ فن الماني يزور هذه البلاد للتدريس بعد الحرب العالمية الاولي) . لتقييم انجازه للبحث انظر kurt weitzmann in collage Art Journal lv (1944),pp.4750; carl GeARG Heise, Adolph goldschmidt zum Gedachtnis, 1863-1944 (Hampurg, 1963); Hans kauffmann in Neue Deutsche Biogrophie (Berlin 1964), VI,pp. 613-14.

٩٥ - انظر شابيرو قيم بيرنسون Meyer Schapiro Mr Berensons Values encounter XVI (January, 1961),pp.57-85.

٩٦ - لقد وضع اوفينر Offner اسس منهجه فى مقالة قصيرة بعنوان البحث المبنى على الخبرة connoisseurship, Published in Art News, March 1951,pp. 24-25. اثرت اسسه الفذة على البحث الامريكي وعلي سبيل المثال على جوانب مهمة فى عمل مايس Millard Meiss, "The Problem of Francesco Traini," Art Bulletin XV (1933), pp. 96-173; وجيوتو واسيسى Giotto and Assisi (New York, 1966; Norton paperback).

٩٧ - انظر ويليك « مفهوما الشكل والبناء فى النقد فى القرن العشرين " René Wellek, Concepts of Form and Structure in Twentieth century Citicism , " Stephen Nichols, Jr. (New Haven, 1963; Yale paperback), pp.54-68.

٩٨ - لقد كان نحت العصور الوسطى موضوع البحث المفضل لواحد من تلامذة بانوفسكي وهو فوج Wilhelm Vöge (1868-1952) : e.g., Die Anfänge des monumentalen Stiles in Mittelalter : Eine Untersuchung uber die erste Blutezeit franzosischer Plastik (Strassburg, 1894); وعمله Bild hauer dis Mittelalter; gesammelte Studien, ونشرت هذه المقالات بعد وفاته فى برلين فى ١٩٥٨ مع مدخل كتبه بانوفسكى والذى ترجمه هازولد E.g Hassold الى الانكليزية فى College Art Journal XXVII [1966],pp. 27-37). انظر Carl Georg Heise, Wilhelm Voge zum Gesachtnis (Freiburg, 1968) .

٩٩ - انظر Friedrich Klingner , Theodor Hetzer (Frankfurt am Main, 1947)

١٠٠ - نشر أولا بعنوان " Dei Entstehung des antikassischen Stiles in der italienischen Malerei um 1520," repertorium fur Kunstwissenschaft XLVI (1925), pp. 49-86,

" Der Antimanieristische Stile um 1590 und sein Berhaltnis zum Ubersinnlichen " وكذلك Vortrage der Bibliothek Warburg 1928-1929 (1930); pp. 214-34.

١٠١ – انظر مقالة ستيفل « الصلات السياقية Lawrence d. Steefel, Jr., " Contextual Rel- ativism " Cllege Art Journal XXI (Spring 1962) . وانظر سيمون لمناقشة تطور الاشكال (الانظمة الاجتماعية ، الافكار .. الخ) في الوقت الحاضر علوم المصنوع Herbert A. Simon, The Sciences of the Artificial (Cambridge, Mass., 1969), pp. 88-118. أن مقالة نوديلمان "فن الستينات : بعض الوجهات الفلسفية" من اكثر المقالات النقدية التي بحثت في الفن المعاصر اقناعا Sheldon Nodelman's "Sixties Art: Some Philosophical Perspectives" in Perspecta: The Yale Architectural Journal XI [1967], pp. 72-89).

١٠٢ – لتقييم البحث الآثاري في المسيحي المبكر انظر Richard Krautheimer, "Riflessio- ni sull'architettura Paleocristiana, "in Atti del VI Congresso Internationale di Archeologia Cristiana, Ravenna 23-30 Settembre 1962 (Studi di Antichitá Crintiana, vol. 26 [Vatican City 1969]), pp. 567-69.

١٠٣ – اعيد نشر مقالة هورن المثيرة في نظام التقسيم في العصور الوسطى في مجموعة كتابات يسهل الوصول اليها وحررها سبنسر Harold Spencer قراءات في تاريخ الفن Readings in Art History, 2 vols. (New York, 1969; Scribner's Paperback), I. pp. 217-50

١٠٤ – المسح التالي للايكونوغرافي قد بني على العمل الاساسي الذي قام به بانوفسكي في دراسات في الايكونولوجي ، موضوعات انسانية في فن عصر النهضة Erwin Panofsky, Studies in Ico- nology; Humanistic Themes in the Art of the Renaissance (New York, 1939; Harper Torchbook). تنقيح بسيط للفصل الأول من هذا الكتاب ("ايكونوغرافي وايكونولوجي : مدخل لدراسة فن عصر النهضة" "Iconograpgy and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art") ظهر في كتابه المعنى في الفنون المرئية Meaning in the Visual Arts (Garden City, N.Y., 1955; Doubleday Anchor Book). طور عدد من الباحثين وجهات نظر بانوفسكي ، انظر على سبيل المثال ويتكوفر "تفسير الرموز المرئية في الفنون" Rudolf Wittkow- er, "Interpretation of Visual Symbols in the Arts, " in Studies in Communi- cation, introd. B. Ifor Evans (London, 1955), pp. 109-24. وانظر كذلك كتاب جودمان لغات الفن : تناول لنظرية رموز Nelson Goodman, Languages of Art; An Approach to a Theory of Symbols (Indianapolis and New York, 1968).

١٠٥ – بانوفسكي المعنى في الفنون المرئية Erwin Panofsky, Meaning in the Visual Arts (Garden City, N.Y., 1955; Doubleday Anchor Book), p 28.

١٠٦ – اخذ مفهوم الاشكال الرمزية من كتابات الفيلسوف الكانتي الجديد والمؤرخ المهم كاسيرر .Ernst Cassirer

١٠٧ – تظهر اختلافات قليلة ، ولكنها مهمة ، عن النص الذي نشر اصلا في عام ١٩٣٣ .

١٠٨ – اقرأ هيكشير « نشوء الايكونولوجي " W.S. Heckscher, " The Genesis of Iconology "

in Stil und Uberlieferung in der Kunst des Abendlandes (Aken des XXI. Internatioal-en Kongresses fur Kunstgeschichte, Bonn, 1964, III [1967], pp. 239-62.

١٠٩ - انظر بانوفسكى « حوادث السير بين النصوص والصور » Erwin Panofsky " Traffic Ac-cidents in the Relation Between Texts and Pictures" College Art Journal I (1942),p. 69; والتصوير الشمالى المبكر Early Netherlandish Painting, 2 Vols. (Cambridge, Mass., 1953), I,p. 378.

١١٠ - قام فرند بدراسة اساسية لهذه القضية هى « صور الرسل فى المخطوطات اليونانية واللاتينية Albert M. Friend, Jr., " Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts," Art Studies V (1927), pp.115-47, and VII (1929), pp. 3-29. صورة الشاعر الموحى له عن طريق الملهمة (التى لدينا امثلة منها من الفن القديم ، وعلى سبيل المثال منحوتات عاجية) هي مثال مبكر لتقليد يظهر فى تكوين من شخصيتين وقد استمر حتي يومنا هذا (يرى استمرارها فى بعض اللوحات لبيكاسو وميرو) يمكن التعامل مع هذه السلسلة من الصور بمفاهيم كوبلر التى ظهرت فى شكل الزمن George Kubler, Shape of Time (New Haven, 1962; Yale paperback).

١١١ - أن ابكر تصوير موجود للصلب هو الذى يظهر على علبة عاج ايطالية أرجعت الى بداية القرن الخامس (الصورة موجودة فى كتاب فولباخ الفن المسيحى المبكر Wolfgang F. Volbach, Early Chris-tian Art, photog. Max Himer, trans. Christopher Ligota [New York, 1961], pl. 98).

١١٢ - اعيد نشرها فى كتاب فن عصر النهضة Renaissance Art, ed. Creighton Gilbert New York, 1970; Harper Torchbook), pp.21-42.

١١٣ - اعيد نشرها فى كتاب فن عصر النهضة) Renaissance Art, ed Creighton Gilbert (New York, 1970; Harper Torchbook), pp. 43-68. من المفيد مقارنة طريقة تناول مايس مع طريقة جومبرك في مقالته التى تظهر فى هذه المختارات .

١١٤ - كما أوضحه بانوفسكى فى دراسات فى الايكونولوجى Panofsky, "Father Time," in Studies in Iconology; Humanstic Themes in the Art of the Renaissanace (New York, 1939; Harper Torchbook), pp. 69-93.

١١٥ - النهضة والنهضات فى الفن الغربى لبانوفسكى Panofsky, Renaissance and Renais-sances in Western Art, 2 vols. (Stockholm, 1960), I.p. 105. (also Harper Torchbook).

١١٦ - انظر جومبرك « اساطير بوتشيللى » E.H Gombrich, " Botticelli's Mythologies, " Journal of the Warburg and Courtauld Institutes VII (1945), pp. 7-60.

١١٧ - انظر جومبرك عن هذا الخطر الذى يتعرض له البحث فى المعنى والبحث في المعنى السامى في كتابه الفن والبحث E.H Gombrich, Art and Scholarship (London, 1957); أعيد طبعه بعنوان تأملات على حصان هزاز Meditation on a Hobby Horse, and Other Essays on the Theory of Art (London, 1963). راجع شابيرو كمثل كلاسيكى على الاختلاف الجوهرى فى الرأى بين متخصصين مهمين فى تفسير فن العصور الوسطى الدينى فى بحثه « المعنى الدينى لصليب روثول » Meyer Schapiro, " The Religious Meaning of the Ruthwell Cross" Art Bulletin XXVI (1944). pp 232-45;

وكـانتـو فـيـتش « رامـى الـسـهـام على صليب روثول Ernst Hi. Kantorowicz, " The Archer on the
Ruthwell Cross" ibid, XLIII(1960) pp. 57-9; وشـابيـرو ايضـا « حـامل القوس والطائر على صليب
روثول وأعمال أخرى : تفسير لموضوعات دنيوية فى فن العصور الوسطى المبكر الدينية Schapiro , " The
Bowman and the Bird on the Ruthwell Cross and Other Works : The Interpretation of
Secular Themes in Early Medieval Religious Art, ibid., XLV (1963), pp. 351-7. فـى
تفسيره للصليب قال شابيرو مقتنعا بانه لا ينبغى فهم كل الاشكال الموجودة على أعمال العصور الوسطى الفنية
على انها دينية فى محتواها ، وساكسل « صليب روثول Frtz Saxl, " The Ruthwell Cross, " Journal
of the Warburg and courtauld Instiutes VI (1943), pp. 1-19.

١١٨ – أخذ بانوفسكى مثل هذه المهمة على عاتقه فى كتاباته المبكرة وظهرت فى بعض عناوينها مثل :
"Perspektive als symbolische Form, Vortriäge der Bibliothek Warburg 1924-1925" (Leipzig, 1927), pp. 258-330 (La prospettiva come" form simbolica, " e altri scritti, comp. and ed. Giulio D. Neri trans . Enrico Folippini [Milan, 1961]).

١١٩ – ظهرت مراجعة باخ فى مجلة بيرلنجتون Burlington Magazine XCVIII (1956), pp.
110-1, 266-77 وانظر جلبرت للنقد الموجه الى بانوفسكى المبكر فى البحث فى المعني فى بحثه « في
الموضوع واللاموضوع فى لوحات النهضة الايطالية « C. Gilbert, " On Subject and Non-Subject in
Italian Renaissance Pictures, " Art Bulletin XXXIV (1952) , pp. 202-16, ورد بانوفسكى
عليه فى طبعة Torchbook لكتابة دراسات فى الايكونولوجى Studies in Iconology (1962). p. v-vi .

١٢٠ – Art Bulletin XXVII (1945), pp. 175-81, أعيد طبعها فى كتاب فن النهضة الذى حرره
جلبرت Renaissance Art, ed. Creighton Gilbert (New York, 1970; Harper Torchbook),
pp. 43-68.

١٢١ – كما ابان باخ (Burlington Magazine XCVIII (1956),p. 276, note 39), وجهه نظر
شابيرو كما عبر عنها فى تفسيره لرمز مصيدة الفئران فى لوحة مذبح ميرود Mérode Alterpiece والتى
بها تقييم اكثر قبولا للموقف التاريخى (Art Bulletin XXVII(1945),pp. 182-7). يعتبر شابيرو الرمزية
غير متخفية عمدا من قبل استاذ فليميل ولكنها متضمنة – بالنسبة للفنان والمشاهد معاصرة – فى الاشياء
تحت الدرس بسبب ان معنى رمزيا محددا اقترن بها تقليديا وبالنسبة لشابيرو تقتضى رموز لوحة ضمنا تطور
الواقعية وليس تفسيرها حا لقد اكد بانه يصعب ارجاع ادخال الطبيعة والاشياء المحيطة فى التصوير لغرض
دينى (السابق ص ١٨٥).

١٢٢ – انظر بيالوستوكى لاعمال هؤلاء الباحثين فى موسوعة الفن العالمى J. Bialostocki, Ency-
clopedia of World Art, s. v. " Iconography and Iconology."

١٢٣ – انظر التقييم المتعاطف من قبل بانوفسكى Erwin Panofsky, " Charles Rufus Morey (
1877-1855), " in American Philosophical Society Year Book (1955), pp. 482-91.

١٢٤ Helen Woodruff, The Index of Christian Art at Princeton University A –
Handbook (Princeton, 1942). أما نسخة متحف المتروبوليتان للفن The Metropolitan Museum
of Art فهى ليست متطورة .

١٢٥ – انظر وايزمان « الفن البيزنطي والبحث العلمي في امريكا Kurt Weitzmann, " Byzantine Art and Scholarship in America, "American Journal of Archaeology LI (1947), pp. 394-418.

١٢٦ – لاحظ بانوفسكي بان هذا العمل قد « جرؤ على ان يختزل التعقيد الموجود في فن العصور الوسطى الى ثلاثة مجريات كبيرة ، كما فعل كيبلر قبله في اختزال تعقيد النظام الشمسي الى ثلاثة قوانين كبيرة » في كتابه المعنى في الفنون المرئية (" The Decades of Art History in the United States, " Meaning in the Visual Arts [Garden City. N.Y.,1956; Doubleday Anchor Book] , p. 326.

١٢٧ – توجد بعض الملاحظات ذات الصلة الوثيقة بالموضوع في الفن المسيحي المبكر في نقد شابيرو لكتاب موري الفن المسيحي المبكر. Meyer Schapiro (Review of Religion VIII[1944],pp.165-86). ولقائمة أعمال موري انظر. Art Bulletin XXXII (1950) ,, pp. 345-49.

١٢٨ – على سبيل المثال في اطروحة الدكتوراه التي طالما اقتبست وهي لكيتزنجر Ernst Kitzinger, Romische Malerei vom Beginn des 7. bis zur Mitte des 8. Jahrhundert (Munich, 1934) وفي كتابات أخرى لهذا الباحث المهم الذي يدرس الآن في جامعة هارفارد .

١٢٩ – خطط فرند على سبيل المثال عملا مخصصا لكنيسة الرسل المقدسين في استنبول بالتعاون مع دوني Glanville Downey واندروود Paul A. Underwood لم يكتمل هذا العمل الطموح كما اراد له فرند ولكن دوني نشر جزء مهما من الادلة النصية ذات الصلة بالكنيسة (Nikolaos Measrites : Description of the Church of the Holy Apostles at Constantionople [Transactions of the American Philosophical Society , n.s XL VII (1957), pp. 855-924]). يدرس دوني التاريخ في جامعة انديانا Indiana .

١٣٠ – انتج عددا من الدراسات المهمة ذات التوجه في البحث في المعنى في جامعة برينستون تحت اشراف فرند ووايزمان . وعلى سبيل المثال كتاب مارتين الصور الايضاحية في السلم القدسي لكليماكوس John R. Martin, The illustrations Ladder of the Heavenly of John Climacus (Princeton, 1954), انه قيم بسبب عمقه خصوصا في الرهبنة البيزنطية في العصر الذهبي الثاني ، وكتاب بريكنريدج معني عملات جوستنيان الثاني James D. Breckenridge, The Numismatic Iconography II (685-695, 705-711 A.D.) (New York, 1959); مقالة لوركا « منمنمات المحاكمة في اناجيل روزانو » William C.Loerke , " The Miniatures of the Trial in the Rossano Gospels, " Art Bulletin , pp. 171-95; XLIII وكتاب جالافاريس الصور الايضاحية في مواعظ جريجوري نازيانزينوس George Galavaris, Illustrations of Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus (Princeton, 1969).

١٣١ – انظر ايضا مقالته الهامة « " Die illustration der Septuaginta, Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3d ser. III/IV (1952/53), pp. 96- 120 وكتاب الصور الايضاحية في الكتب القديمة Ancient Book Illumination (Cambridge, Mass., 1959). لقد قام كيسلر Herbert L. Kassler بجمع عدد من أوراق وايزمان المتفرقة ثم نشرها في ١٩٧١ .

١٣٢ – انظر "دير سانت كاترين في سيناء : كنيسة وحصون جوستنيان" George H. Forsyth, "The Monastry of St. Catherine at Mount Sinai: The Church and Fortress of Justinian, "Dumbarton Oaks Papers XXII (1968), pp. 1-19.

١٣٣ – انظر وايزمان " الكلاسيكى فى الفن البيزنطى كحالة تعبير فردى" "The Classical in Byzantine Art as a Mode of Individual Expression" (in Byzantine Art : An European Art, Lectures [Athens, 1966],pp.149-77).

١٣٤ – مقتطفات من كتاب فوغ الذى مازال مفيدا Die Anfänge des monumentalen Stile im Mittelalter: Eine Uütersuchung über die erste Blütezeit französischer Plastik (Strassbuurg, 1894) قد تمت ترجمتها الى الانكليزية ونشرت فى كتاب كاتدرائية شارت الذى حرره برانر Chartres Cathedral, ed. Robert Braner (New York, 1969; Norton paperback), pp. 126-49.

١٣٥ – « دورر والكلاسيكية القديمة » " Dürers Stellung zur Antike, " Jahrbuch für Kunstgeschichte I (1921/22), pp. 43-92 (" Albrecht Duurer and Classical Antiquity," فى كتاب بانوفسكى المعنى فى الفنون المرئيـة Meaning in the Visual Arts [Garden City, N.Y., 1955; Doublelday Anchor Book], pp. 236-85) .

١٣٦ – اهتمام بانوفسكى بالارث الكلاسيكى القديم فى أعمال دورر يمكن أنه قد تم بايحاء من المقالة الرائدة لواربورغ التى ظهرت فى ١٩٠٥ (اعيد نشرها فى مجموعة كتاباته Gesammelte Schriften, 2 vols. [Leipzig, 1932]. وعلى أى حال درس ايضا على يد جولدشميدت الذى كان مهتما بالقضية " Das Nachleben der antiken Formen im Mittelalter," Vorträge der Bibliothek Warburg, 1921-1922 [Leipzig, 1923], pp. 40-50). ادهشت التقاليد القديمة ، كقضية اساسية في دراسة الفن الغربى ، بانوفسكى وقد استمر في التفكير والكتابة فيها حتى وفاته (كما فى "النهضة والنهضات" "Renaissance and Renascences, "Kenyon Review" VI [1944], pp. 201-36, التى تظهر فى هذا الكتاب : النهضة والنهضات في الفن الغربى Renaissance and Renascences in Western Art [stockholm, 1960; 2d ed., 1965; Harper Torchbook], وهى نتيجة محاضراته التى القاها فى ستوكهلم ؛ وورقة مهمة فى التقاليد فى الفن الانكليزى ، "الاصول الايدولوجية لمبرد الرولز – رويس" "The Ideological Antecedents of the Rolls-Royce Radiator,"Proceedings of the American Philosophical Society CVII [1963], pp. 273-88).

١٣٧ – انظر فلسفة ارنست كاسيرر ، The Philosophy of Ernst Cassirer, ed. Paul A. Schilpp (Evanston, Ill, 1949); وانظر كذلك ما بعده ص ٦٥٠ (يعاد النظر فى الرقم) .

١٣٨ – من التطبيقات المبكرة لتقنيات التحليل النفسى على البحث فى المعنى الذى انتجه بانوفسكى وساكسل على سوداوية دورر ، انظر Alfred von Winterstein, " Dürers Melancholia' in Lichte der Psychoanalyse, " Imago XV (1929), pp.145 ff.

١٣٩ – جمع بعض من مقالات ساكس ونشر بعد وفاته بعنوان محاضرات (Lectures, 2 vols. London, 1957). لتقييم انجازه انظر ملاحظات بينج Gertrud Bing الذى قدم لمجلد يحوى مقالات اصدقائة انكلترا Fritz Saxl, 1890-1948: A Volume of Memorial Essays from His Friends in England, ed. D.J. Gorden (London and New york, 1957).

١٤٠ – قارن مع كامبل ديانة النور المعنى والايدولوجية Leroy A. Campbell, Mithraic Iconography and Ideology (Leiden, 1968) .

١٤١ – اعيد نشرها فى كتاب من تحرير جلبرت فن النهضة Renaissance Art, ed. Creighton Glibert (New York, 1970; Harper Torchbook), pp. 1-20 انظر ايضا كتاب بانوفسكى التصوير الهـــولندي المبكر Panofsky, Early Netherlandish Painting, 2 vols. (Cambridge, Mass., 1953), 1,pp. 201-3.

١٤٢ – بالرغم من أن تقديم طريقة بانوفسكى كان له الأثر الأكبر فى الحقل فان هناك مختصين آخرين قد بحثوا فى البحث فى المعنى السامى لحوالى ١٢ سنة على الأقل قبل نشر كتابه مثل مال : " Emile Mâle, La Clef des Allégories Peintes et sculptées au XVIIe siécle, " Revue des Deux Mondes XXXIX (May 1, 1927). pp. 106-29, حيث أن مصطلح البحث فى المعني السامى قد اقترح لال من قبل ريبا Cesare Ripa فى Iconologia (الطبعة الأولى فى ١٥٩٣ واعيد طبعه عدة مرات بعد ذلك وترجم الى اربع لغات) ، وأدخل فى تاريخ الفن ، ومقالة هوجورف Godfried J. Hoogewerff, " L Iconologie son imporetance pour l'étude systématique de l'art chrétien, " Rivista di archeologia cristiana VIII (1931), pp. 53-82. ولقـد تحـدث عن البـحث فى المعنى وليس البـحث فى المعنى السامى فى كتابه دراسات فى البحث فى المعنى السامى ، على أى حال لقد تناول بانوفسكى طبيعة الطريقة الأخير فى مقدمته (بتاريخ ١٩٢٩) لكتابه Hercules am Scheidewege . وكان ثلاثة باحثين على الأقل ومن جنسيات أوروبية مـختلفة ينشـئون تقنيات الطريقة فى نفس الوقت . لهـذا انـظـر مقـالة هيكشر « البحث فى المعنى السامى William S. Heckscher, " The Genesis of Iconology ' in Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes (Akten des XXI. Intematienalen Kongresses für Kunstgeschichte, Bonn, 1964 [1967], III, pp. 260-2).

١٤٣ – يقوم معهد واربورغ بوظيفته كمركز بحثى للعلماء الناضجين فى مجالات مختلفة ، بينما يلتحق طلبة الدراسات العليا الراغبون فى متابعة تاريخ الفن فى لندن بمعهد كورتولد Courtauld Institute .

١٤٤ – مانهايم Karl Mannheim (أنظر مقالاته العميقة بعنوان مقالات فى علم اجتماع المعرفة من تحرير كيسكيماتى Essays on the Socialogy of Knowledge, ed. Paul Kecskemeti [London, 1952]).

١٤٥ – اطروحته Asthetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand (Hamburg, 1922), نشر جزء منها بعنوان " Zur Systematik der Kunstlerischen Probleme, " Zeitschrift fur Asthetik und allgemeine kunstwissenschaft XVIII (1924), pp. 438-84. هناك كتـابات وند الاخرى وتشمل « ثورة التصوير التاريخى " The Revolution of History Probleme, " Zeitschrift fur Asthetik und allgemeine Kunst wissenschat XVIII (1924).pp. 348-86. وهناك كتـابات وند الاخرى وتشمل « ثورة التصوير التاريخى " The Revolution fo History Painting, " Journal of the Warburg and Courtauld Institutes II (1938/39), pp.116-27; ووليمة الآلهة لبلليني Bellini's Feast of the Gods: A Study in Venetian Humanism (Cambridge, Mass., 1948); الفن والفوضى Art and an archy (London, 1963; Vintage Book; " Michelangelo's Prophets and Sibyls, " Proceedings of the British Academy LI (1965), pp. 47-84. دراسة مخصصة لعاصفة جيورجيونى Gior gione's Tempesta تظهر مستقبلا . كان قد هاجر

الى الولايات المتحدة فى عام ١٩٤٢ ودرس فى جامعة شيكاغو (١٩٤٢ - ٤٤) وفى كلية سميث (١٩٤٤ - ٥٥) . لتقييم قام به طالب جامعي التحق بمحاضرات وند ذات التوجه فى البحث فى المعني انظر الرسالة التى نشرها ايسلر Colin Eisler, " Kunstgeschichte American Style: A Study in Migration , " in the Intellectual Migration : Europe and America, 1930- 1960, ed. Donald Fleming and Bernard Bailyn (Cambridge, Mass., 1969), p. 618.

١٤٦ - نقد فحص جينز بورغ كتابات واربورغ ، ساكس ، وند ، وبانوفسكى فى Carlo Ginzburg, " Da A. Warburg a E.H Gombrich (Nota su nu problema di metodo), " Studi medievali, 3d ser, VII (1966), pp. 1015-65. استخدم حصته من ارث عائلته الهامبورغية البنكية فى دعم مكتبة بحثية شخصية فى عام ١٩٠١ ، لم ينشر كتابا قط ، ولقد جمعت مقالاته وحررها بنج فى Gesammelte Schriften, 2 vols. (Leipzig, 1932 [La rinascita del paganesimo antico, contributi alla storia della xultura, comp . Gertrud Bing, trans. Emma Cantimori, Florence, 1966) انظر وند لنظرات دقيقة فى وجهات نظر ومجالات اهتمام واربورغ Edgar Wind, " Wardurgs Begriff der der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung fur die Asthetik," Zeitschrift fur Asthetik und allgemeine Kunstwissenschaft XXV(Beilageheft, 1931), pp. 163-79; وساكسل Fritz Saxl, " Rinascimento dell' Antichita" Repertorium fur Kunstwissenschaft XLIII(1922), pp. 220-72; ومقالة هيكشير المثيرة « اصول البحث فى المعنى السامي William S. Heckscher, " The Genesis of Iconology , In Stil und Uberlieferung in der Kunst des Abenblandes (Akten des XXI, Internationalen Kongresses fur Kunstgeschichte, Bonn, 1964 [1967] , III, pp. 239-62).

١٤٧ - قد اتت فكرة الشكل المثير عاطفيا من عنوان كتاب داروين Charles Darwin بعنوان التعبير عن الانفعالات عند الانسان والحيوان The Expression of the Emotions in Man and Animals (1872). ولقد اوضح وند بان طبيعة مفهوم واربورغ عن التعبير الرمزى عند الإنسان قد أتى من أعمال الكاتب الجمالى فيشر.(Friedrich Theodor von Vischer (1807-87

١٤٨ - لتكون متأكدا كتب بانوفسكى مقالات نقدية عن الأفلام وتاركينغتون Booth Tarkington " On Movies, " in Bulletin of the Department of Art and Archaeology , Princeton University (1936), pp. 5-15, «الاسلوب والوسيط فى الصورة المتحركة " Style and Medium in the Motion Picture, " Critique I (1947), pp. 5-28; " Humanitas Tarkingtoniana, in Princeton University Library An Exhibition of Boath Tarkington's Works (Princeton, 1946), pp. 1-4.

١٤٩ - هناك ترجمات متعددة لاصطلاح Geisteswissenschaften مثل « العلوم الاجتماعية » أو «الانسانيات» أو ببساطة « الدراسات الانسانية » احتوت مكتبة واربورغ فى العشرينات حوالى ٦٥ ألف مجلد .

١٥٠ - مايس « عذراء التواضع » Millard Meiss, " The Madonna of Humility " Art Bulletin XVIII (1938) , pp. 434-64, «الضوء كشكل ورمز فى بعض لوحات القرن الخامس عشر »

" Lights form and symbol in some fifteenth- century painting, " Art Bulletin XXVIII Renaissance Art ed. أعيد طبعها فى فن النهضة الذى حرره جلبرت) (1945), pp. 175-81); شابيرو و «عظمة فك قابيل Crighton Gilbert [New York, 1970, Harper Torchbook]pp.43-88); Meyer Schapiro, " Cain's Jaw Bone That Did the First Murder, Art التى فعلت أول جريمة Frederick « هارت » شجرة الحياة فى جنه العصر الوسيط Bulletin XXIV(1942), pp. 182-7; Hartt, " Lignum Vitae in Medio Paradisi, The Stanza d"Eliodoro and the Sistine Ceiling, " Art Bulletin XXXII (1950), pp. 115-45 .

١٥١ – قد اتى كل من عنوان ومضمون بحث بانوفسكى مباشرة من عمل الفيلسوف كاسيرر Ernst Philosophie der symbolischen Fornen, 3 vols. (Berlin, فلسفة الاشكال الرمزية ،Cassirer 1923-29 [The Philosophy of Symbolic Forms, 3 vols., trans. Ralph Manhein, New حقا يمكن اعتبار مقالة بانوفسكى شرحا لفلسفة كاسيرر بتطبيقها على التصوير Haven, 1953-57]). katherine Gilbert, "Cassirer's Placement of Art, والنحت . انظر جلبرت "موقع الفن عند كاسيرر "in The Philosophy of Ernst Cassirer, ed. Paul A. Schilpp (Evanston, Ill., 1949), PP. Harry Slochower, "Ernst Cas-"ومقالة سلوشور "التناول الوظيفى للفن والادب عند كاسيرر 605-30; sirer's Functional Approach to Art and literature,"ibid, pp. 631-59.

١٥٢ – لقد كان هناك عدد قليل من الدراسات فى البحث فى المعنى فى العمارة قبل الحرب وعلى سبيل المثال كتاب سوير Joseph Sauer, Symbolik der Kirchenbgebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters (Frieburg (Frieburg im Breisgau, 1902; 2d ed., Hans Sedlmayr, "Die Area Capitolina des Michelangelo, "Jahrbuch der سيدلماير 1924). preussischen Kunstsammlungen LII (1931), pp. 176-81.

١٥٣ – لساهمات أخرى قام بها كورثايمر انظر ما سيأتى . قدم لافن Irving Lavin وهو واحد من تلامذته ، مؤخرا مساهمة هامة لدراسة للمعنى فى عمارة العصور الوسطى "بيت الله.." "The House of the Lord: Aspects of the Role of Palace Triclinia in the Architecture of Late Antiquity and the Early Middle Ages, "Art Bulletin XLIV (1962), pp. 1-27.

١٥٤ – " بعض نقاط الالتقاء بين التاريخ والعلوم الطبيعية ، " فى الفلسفة والتاريخ Philosophy and History: Essays Presented to Ernst Cassirer, ed. Raymond Klibansky and H.J. Paton Carl L. Becker, "انظر ايضا مقالة بيكر "ما هى الحقائق التاريخية ؟ (Oxford, 1936), p. 257. اعيد) "What are Historical Facts?" Western Politecal Quarterly VIII (1955), pp. 327-40 Ideas of History,ed Roland H. Nach 2 vols (NewYork, (نشرها فى افكار التاريخ تحرير ناش Edward Hallett Carr, What is History? وكار ماهو التاريخ؟ paperback]; 1962 Dutton (London ,1962; vintage Book), pp. 1-28

١٥٥ – نشر جاف Michael jaffe بطريقة ممثلة واحدا من اكثر الاكتشافات أهمية فى السنوات الاخيرة ، مجموعة من الوثائق متعلقة بمذبح جايزا نوفا chiesa Nuova فى روما الذى قام به روبنز Rupens فى شبابه (Peter Paul Rubens and the Oratorian Fathers, proporzioni IV

(1963), pp. 209-41 تساعدنا هذه الوثائق على متابعة التسلسل الزمنى والتنفيذ والتغيرات فى لوحاته خطوة بخطوة . اثارت المنشورات العديدة التى قام بها الباحث الايطالى بدريتى Carlo Pedretti الاعجاب وتقدم وثائق تخص دافنشى : على سبيل المثال ليوناردو دافنشى فى التصوير Leonardo da Vinci on Painting: A Lost Book (Libro A) reassembled from the Codex Vaticanus Urbinas 1270 and from the Codex Leicester (Berkeley,1964 تصنيف زمنى لدراسات دافنشى المعمارية بعد عام ١٥٠٠ A Chonology of leonardo da Vinci's Architectural studies after 1500(Geneva, 1962), ودافنشى : القصر الملكى فى روموراتنين- Leonardo da Vinci : the Royal palace at Rom-orantine (Cambridge, Mass., 1970). أن البحث الارشيفى عمل شاق وتكون نتائجة غالبا محبطة ؛ الا أنه احيانا ، على أى حال ، يمكن أن تسلط ضوءا ليس جديدا على أعمال فنية عظيمة فحسب ولكن على مسائل تاريخية ايضا . فى هذا الخصوص انظر ريجونى Erice Rigoni, "Il pittore Niccoió Pizolo" in arte Veneta II (1948), p. 141-7 (trans. as "The Painter Niccolo Pizolo" in Renaissance Art, ed. Creighton Gilbert [New York, 1970; Harper Torchbook], pp. 70-91).

١٥٦ – انظر على سبيل المثال كريس وكورز Ernst Kris and Otto Kurz, Die Legende vom Künstler; ein geschichtlicher Versuch (Vienna, 1934).

١٥٧ – لم يكن فازارى مبدع هذه الطريقة إذ يمكن ارجاعها إلى العصور القديمة ، ولكنه أول من قدم سيرة فنية بطريقة شاملة ومنظمة . راجع المسح الشامل فى جرنتين ابحاث فى تاريخ الكتابة التاريخفنية Ev-ert van der Grinter, Enquiries into the History of Art-Historical Writting (Venlo, 1955).

١٥٨ – انظر احاديث المقتنية المشهورة ستين Gertrude Stein (١٨٧٤ – ١٩٤٦) مع بيكاسو وماتيس (Matisse, Picasso and Gertrude Stein [Paris, 1933]; Picasso [Paris, 1938]).

١٥٩ – اهم عمل لشب هو واحد من العديد من هذا النوع الذى قام بها متخصصون أمريكيون واوروبيون . لقد حاول شب ، متجنبا نواقص معظم الكتب ذات الصفة المصدرية ، أن يوجد الصلة بين تصريحات وكتابات الفنانين وبين الظروف المحيطة بهم . قارن مع الاعمال التى حررها جولدوتر وتريفز تعليقات الفنانين على الفن من القرن الرابع عشر حتى العشرين Robert Goldwater and Marco Treves, Art-ists on Art, from the Fourteenth to the Twentjeth Centyry (New York, 1945); وكتاب هولت من الكلاسيكين حتى التأثريين ؛ تاريخ وثائقى للفن والعمارة فى القرن التاسع عشر Elizabeth G, Holt, From the Classicists to the Impressionists; A Documentary History of Art and Archi-tecture in the Ninteenth Century (new York, 1946; Doubleday Anchor Book); وكتابات هيربرت تعليقات الفنانين الحديثين على الفن Robert L. Herbert, Modern Artists on Art; Ten Una-bridged Essays (Englewood Cliffs, N.J., 1964); ومجلدات جانسون H. W. Janson العديدة وهى بعنوان مصادر ووثائق فى تاريخ الفن Sources and Documents in the History of Art.

١٦٠ – المقالة عن ليوناردو هى أول (وافضل) دراسة لفرويد موضوعها الفن . ومقالته الثانية كانت "موسى مايكل انجلو" "The Moses of Michelangelo" التى نشرها فى عام ١٩١٦ دون أن يضع اسمه عليها (trans. in Freud's Collected papers 5 vols authorized trans under supervision of Joan Riviere (London, 1948-58); IV,PP.257-87; وهى متوفرة فى كتابه فى الابداعية واللاوعى

وعلى ابحاث فرويد فى الفن انظر فراى on Creativity and the Unconscious, harper lorchbook.
The Artist and Psychoanalysis, in The New Criti- الفنان والتحليل النفسى Roger fry
cism;An Anthology of Modem aesthetics and literrary Criticism, ed Edwin Burgum
E.H.Gomprich, Freuds Aes- وجومبرك الجماليات عند فرويد (New York, 1930),pp. 193-217;
thetics, Encounter XXVI (1966), pp. 30-40.

١٦١ – انظر شابيرو "زلتان لليوناردو وزلة لفرويد" Meyer Schapiro, "Two Slips of Leonardo
nad a Slip of Freud, "Psychoanalysis: Journal of Psychoanalytic Psychology IV
(1954-55), pp. 3-8.

١٦٢ – انظر قائمة المراجع التى جمعها وحررها كايل Norman Kiell بعنوان العلاج النفسى وعلم
النفس فى الفنون المرئية وعلم الجمال : قائمة مراجع Psychiatry and Psychology in the Visual
Arts and Aesthetics A Bibliograph (Madison, Wis., 1965). انظر ايضا جومبرك "التحليل
النفسى وتاريخ الفن E.H. Gombrich, "Psycho-Analysis and the History" of Art" (1953; re-
pub. in Meditation on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art [London,
1963]) والمسح الجيد من قبل كريس استطلاعات التحليل النفسى فى الفن Ernst Kris, psychoanalytic
Explorations in Art (New York, c. 1952), pp. 13-63 (also Schocken Book). وعموما انظر
جاهودا "هجرة المحللين النفسيين وتأثيرها على علم النفس الامريكى Marie jahoda, "The Migration of
Psychoanalysis: its Impact on American Psychology, " in The Intellectual Migration:
Europe and America, 1930-1960, ed. Donald Fleming and Bailyn (Cambridge, Mass.,
1969), pp. 420-43. انظر جومبرك لتقصى تاريخ الفن وعلم النفس فى مقالته "استعمال الفن لدراسة
الرموز" E.H. Gombrich, "The Use of Art for the Study of Symbols, "American Psycholo-
gist XX (January 1965, pp. 34-50 (نقحت وترجمت إلى الالمانية من قبل جومبرك بعنوان
"Vom Wert der Kunstwissenschsft für dio Symbolfors chung," in Probleme der Kunst-
wissenschaft, ed. Hemann Bauer, 2 vols. [Berlin, 1963-67], II, PP. 10-38). ناقش رانك
مكنة تطبيق التحليل النفسى على العلوم الانسانية فى كتابه التحليل النفسى كفن وعلم Otto Rank et al,
Psychoanalysis as an Art and Science (Detroil, 1967).

١٦٣ – كان كرس واحدا من التلامذة الكثر لمؤرخ الفن النمساوى شلوسر وهو خليفة دفوراك وباحث
انسانى عظيم . لتسمية عدد قليل من تلامذته المنتجين الآخرين نذكر سيدلماير ، توانية ، باخت ، لاندر ، كورز ،
جومبرك ، ووايزمان . لقد فحص شلوسر ابحاث مدرسة فيينا فى تاريخ الفن فى Die Wiener Schule der
Kunstgeschichte (Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsfors-
chung, Erganzungs-Band XIII, no. 2 [1934]. انظر كورز لتقييم فون شلوسر نفسة فى مقالة Otto
Kurz, "Julius von Schlosser; Personelitá - Metodo - Lavoro, "Critica d'arte XI/XII
(1955), PP. 402-19.

١٦٤ – أعمال أخرى لكرس ذات صلة تشمل مؤلفات مشتركة ، واحد مع كورز Die Legende vom
Künstleri, ein geschichtlicher Versuch (Vienna,1934) وأخر مع جومبرك Caricature
(Harmondsworth, Eng., 1940).

١٦٥ – هناك مصدر مبكر مهم لتركيز جومبرك هذه المسائل هو عمل الآثارى الكلاسيكى والمنظر لوى Emmanuel Löwy (١٨٥٧ – ١٩٣٨) (نقل الطبيعة فى الفن الاغريقى المبكر Die Naturwiedergabe in der älteren griechischen Kunst [Rome, 1900; The Rendering of Nature in Early Greek Art, trans. J. Fothergill, London, 1907]). يفحص لوى فى هذا العمل ، الذى مازال قيما ، النشوء التطورى للفن الاغريقى القديم ويحدد الصور الذهنية كمصدر للاستحضارات الطبيعية .

١٦٦ – بدأ اهتمام بيرنمايمر بهذه المشاكل مبكرافى عام ١٩٣٩(فى مقالتين : « فى الدفاع عن الاستحضار » " In Defense of Presentation " و« اعتبار الرموز » " Cocnerning Symbols " وذلك فى Bernheimer, Rhys Carpenter, K. Koffka, and Milton C. Nahm, Art, A, Bryn Mawr Symposium [Bryn Mawr, Pa,, 1940]). وكتب ايضا دراسة مدهشة ، الرجال المتوحشون في العصور الوسطى : دراسة فى الفن ، والعاطفة والايمان بالعفاريت Wild Men in the Middle Ages: A Study in Art, Sentiment, and Demonology (Cambridge, Mass., 1952).

١٦٧ – لهذه الكتب التى يتم التخلص منها عادة فى التنزيلات مثل الخامة هى الرسالة The Mediym Is the Massage والعروس الميكانيكية The Mechanical Bride انظر ملاحظات كوينتون Anthony Quinton النافذة فى New York Review of Books, November 23, 1967, pp. 6-14 ولمارلو انظر ص ٦ . (إبعاد النظر فى هذا الرقم) .

١٦٨ – القى كوهلر قبل وفاته فى عام ١٩٦٧ اربع محاضرات فى جامعة بيرنتون والتى نشرت مع مدخل كتبته برات Carrol G. Bratt تحت عنوان مهمة علم النفس الجشتالتى The Taskof Gestalt Psychology (Princeton, 1969). استمر العمل فى هذا الحقل من علم النفس حيث كتب فيه متخصصون مثل بيرلز Frederick Perls ، هفرلين Ralph Hefferline وجودمان Paul Goodman وقد تعاون ثلاثتهم فى كتاب بعنوان العلاج الجشتالتى : الاثارة والنمو فى الشخصية الانسانية Gestalt Therapy : Excitement and Growth in the Human Personality (New York, 1951) .

١٦٩ – النقد الثاقب لهذه الطريقة فى الفنون المرئية والذى قام به مؤرخ فن وعالم اجتماع ومؤرخا ادب انظر بالترتيب شابيرو « الأسلوب » Meyer Schapiro, "Stype." in Anthropolgy Today, ed. A.L. Kroeber (Chicago, 1953; University of Chicago paperback, rep. in Aesthetics Today, ed. Morris Philipson [Cleveland and New York, 1961; Meridian Book], pp. 81-113, esp. 108-12); هوسر فلسفة تاريخ الفن Arnold Hauser, The Philosophyof Art History (New York, 1959; Meridian Book), pp.43-46; وويلك ووارين نظرية الادب Rene Wellekand Austin Werren, Theory of Literature, 3d ed. (New York, 1956; Harvest Book), pp. 81-93.

١٧٠ – علم الظواهر هو الحركة الفلسفية التى منحت احتراما مطلقا وتاما لـ "المعطى" تمييزا له عن المستنتج أو المحدوس به . انها طريقة بحث مركبة كانت بداية تشكلها على يد هوسيرل Edmond Husserl فى بداية القرن . انظر كوفمان "الفن وعلم الظواهر" F. Kaufmann. "Art and Phenomenlolgy, "Philosophical Essays in Memory of Edmond Hausserl, ed. Mevin Farber (Cambridge, Mass., 1940), pp. 187-202 وزوبنك "علم الظواهر والمفهوم فى الفن" I.L. Zupnik, "Phenomenology and Concept in Art, "British Journal of Aesthetics VI (1966), pp. 135-41.

تفسير شابيرو لسيزان خاصة يناظر احيانا تفسير عالم الظواهر الفرنسي ميرلو - بونتي Maurice Merleau-Ponty (١٩٠٨-٦١) مؤلف عدد من الاعمال المؤثرة وتشمل ظاهرة الادراك Phénoménologie de la perception (Paris, 1954 [Phenomenology of Perception, trans. Colin Smith, London, London, 1962]). ولكن لم يأخذ شابيرو على الظواهر كنقطة انطلاق له ، ويبدو انه قد وصل إلى تفسير ظواهري لكامل عمل سيزان بعد اعتبار مفصل لحياة المصور وفنه وبدراسة ماكتبة روجرفراي وكتاب نوفوتني عن سيزان Fritz Novotny, Cézanne und des Ende der wissenschaftlichen Perspektive (Vienna, 1938) وقد قدرهما شابيرو عاليا .

١٧١ - ليمان " الحضور الجمالي للجسد " Lipman,"The Aesthetic Presence of the Body, "Journal of Aesthetics and Art Criticism XV (1957), pp. 425-34; ستيقل "الصلات السياقية" Steefel, "Contextual Relativism, "College Art Journal XXI (1962), pp. 151-5; و "تصوير الجسد في الصيد الليلي في انتيب لبيكاسو " "Body Imagery in Picasso's 'Night Fishing at Antibes, "ibid., XXV (1966), pp. 3566-63; السن "فن حي من حرفة ميتة ودور الفنان الحديث " Elsen, "Lively Art from a Dying profession, The Role of the Modern Artist, "Journal of Aesthetics and Art Criticism XVIII (1960), 4466-35; ريف "المستحم الفاتح ذراعيه لسيزان" Reff, "Cézanne's Bather with Outstreched Arms,"Gazette des Beaux Arts LIX, 66th ser. (1962), pp. 173-9. انظر وجهة نظر شابيرو التي اقتبسها ديفنبورت R. W. Davenport وسيرجنت W. Sargent في " ندوة الطاولة المستديرة في الفن الحديث " "Life Roundtable on Modern Art, "Life (Octoberll, 1948), p. 58.

١٧٢ - انظر ايضا التفسير الذي قام به هاميلتون George Heard Hamil ton مؤخرا في لوحات كلود مونيه لكاتدرائية رون Claude Monet's Paintigs of Rouen Cathedral [London, 1960]:

.... ينبغي التفكير في " الكاتدرائيات " كالهام من خبرة نفسية مركبة ومستمرة ، ويمكن للمشاهد التعرف عليها عندما يرى (أو يراجع متخيلا) السلسلة ككل . يشوش عزل لوحة واحدة عن المجموعة ان لم يدمر المبنى ، لانه لايمكن التعرف على الشكل (الذى هو متضاعف في الفراغ) ولا على المحتوى (الذى هو دائم في الزمن) بعيدا عن المجموعة ككل . كل لوحة هي جزء واحد فقط في التتابع الذي و علامة ظاهرة ومرئية لمغامرة نفسية وحتى روحية داخلية » (ص ٢٧) .

١٧٣ - هوسر ، فلسفة تاريخ الفن Arnold Hauser, The Philosophy of Art Histort (New York, 1959), p. vi انظر لتقييم ذي صلة بطبيعة التاريخ المحددة البحث الرائع لكار بعنوان ما هو التاريخ ؟ Edward Hallett Carr, What is History ? (London, 1962' Vintage Book), وكتابات أعيد نشرها في الكتاب الذي حرره ناش بعنوان افكار التاريخ Ronald H.Nash, ed., Ideas of History, 2 vols. (New York, 1969), II pp. 300-50.

١٧٤ - انا مدين في المناقشة التالية للملاحظات الوثيقة الصلة التي أوردها ولهايم في « شرح اجتماعي للفنون : بعض الفروقات " Richard wollheim, " Socilogical Explanation of the Arts Some Distinctions, " in Atti del III congresso Internazionale di Estetica, Venezia 3-5 Settembre 1956 (turin, 1957), pp. 404-10. وقد حلل هانسون N.R Hanson صلات عارضة في

" Causual Chains, " Mind LXIV (1955), pp. 289-311. ، ان مــدى وحــدود طريقــة التناول
الاجتماعية للفنون قد فتحها بطريقة بحثية تماما هو سر فى فلسفة تاريخ الفن Arnold Hauser, The Phi-
losophy of Art History (New York, 1958; Meridian Book) pp. 1-40 .

١٧٥ - لهذا الكتاب الذى نوقش كثيرا ، انظر نقد هودين Josef P.Hodin in College Art Jour-
nal XII (1953, pp. 303-9, وجومبرك E.H. Gombrich in Art Bulletin XXXV (1953), pp. 79-
84 (أعيدت طباعته فى كتابه تأملات على حصان هزاز Meditations on a Hobby Horse and Other
Essays on the Theory of Art [London, 1963]).

١٧٦- (يمكن التساؤل عن مدى صحة هذا التصريح من الناحية التاريخية.) يوجد تقصى ذو صلة ظهر
فى عمل هوسر مؤخرا النهجية : ازمة النهضة واصل الفن الحديث Hauser, Mannerism: The Crisis of
the Renaissance and the Origin of Modern Art, 2 vols. (London, 1965), والتى نوقشت فى
صفحة ٩٧. (يعاد النظر فى هذا الرقم) .

١٧٧ - انظر المراجعات النقدية التى قام بها ممسين Theodor Mommsen Journal of the His-
tory of Ideas XI(1950),pp.369-79, ومـــــايس فى Millard Art Bulletin XXXI Meiss
(1949),pp.14350.

١٧٨- تذكر هذه المقولة محولات مؤرخى وناقدى الفن الالمان من اواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن
العشرين لتبسيط واختصار تاريخ الفن كله الى قطبين متقابلين (على سبيل المثال ولفلين ، ريغال وورينجر.)
وفى كتاب صدر بعد وفاته ، الحيوانات فى الفن والفكر Animals in Art and Thought ed Avelyn An-
tal and John Harthan(London 1920) فحص كلنجندر Klingender من بين أشياء اخرى كيف
استعمل الفنانون والكتاب استحضر الحيوانات ليرمزوا إلى معتقداتهم الدينية والاجتماعية والسياسية .

١٧٩ - انظر العمل الذى حرره بعنوان هوجارت والكاريتون الانكليزى Hogarth and English Car-
icature (London and New Yoek, 1945) وكتابة الفن والثورة الصناعية Art and the Industrial
Revolution (London, 1947).

١٨٠ - كان هناك ارتباط وثيق فى الاتحاد السوفيتى بمعتقدات "الوظيفة الاجتماعية" إلى وضعها
الحزب الشيوعى فى الثلاثينات . لكن تطبيقات وتفسيرات جديدة ومختلفة للفكر الماركسى قد طبعت تاريخ ونقد
الفن خارج الاتحاد السوفيتى على سبيل المثال فى فرنسا وتشيكوسلفاكيا وكوبا .

١٨١ - كما اشار اجبرت Egbert فى كتابه الاجتماعية والفن الأمريكى فى ضوء المثالية ، الماركسية،
والفوضوية الاوروبية Socialism and American Art in the Light of European Utopianism,
Marxism, and Anarchism (Princeton, 1967; Princeton paperback), pp. 116, 119. الا أن
كتاب اجبرت الهام هو تنقيح وتوسع فى فصل من كتاب الاجتماعية الأمريكية هو الأجتماعية والحياة
الأمريكية Socialism and American Life, الذى حررة مع بيرسون Stow Persons, 2 vols.
(Princeton, 1952) والذى سيجد القارئ فية مقالة مرجعية ممتازة عن تاريخ ، ونظرية ونقد الفن الماركسى
(Vol. II,PP. 419-510).

١٨٢ - قارن مع مقالة شابيرو "الجنسية ، والقومية والفن "Race, Nationality and Art, "Art " Front II (1936),pp. 10-12. لانتاج هذا الباحث فى تاريخ فى العصور الوسطى واحسنه حسب وجهة نظرى قد ظهر فى الثلاثينات انظر صفحة ٩٣ . (يعاد النظر فيه) .

١٨٣ - انظر ريك لتقييم انجازات هوك تلميذ جون ديوى John Dewey فى الفلاسفة الأمريكين الجدد Andrew J. Reek, The New American philosophers; An Exploration of Thought since World War II (Boten Rouge, La., 1968),pp. 164 ff.

١٨٤ - انظر ايسلر "دراسة الهجرة "Colin Eisler, "Kunstgeschichte American Style: A Stuudy of Migration, فى كتاب هجرة العقول : اوروبا وأمريكا ١٩٣٠-١٩٦٠ الذى حرره فليمنك وبايلن The Intellectual Migration: Europe and America, 1930-1960, ed. Donald Fleming and Bernard Bernard Bailyn (Cambridge, Mass., 1969), pp. 544-629, خصوصا قائمة الاسماء في صفحة ٦٢٩ .

١٨٥ - بانوفسكى "ثلاثة عقود من تاريخ الفن فى الولايات المتحدة : انطباعات مستوطن اوروبى Erwin Panofsky, "Three Decades of Art History in the United States; Impressions of a Transplanted European," فى كتابة المعنى فى الفنون المرئية Meaning in the Visual Arts (Garden City, N.Y., 1955; Doubleday Anchor Book), p. 332.

١٨٦ - "الاسلوب" فى علم الانسان اليوم حرره كروبر "Style," in Anthropology Today, ed. A.L. Kroeber (Chicago, 1953; Univesity of Chicago paperback), p. 311 (اعيد طبعها فى علم الجمال اليوم حرره فيلبسون Aesthetics Today, ed. Morris Philipson [Cleveland and New York, 1961; Meridian Book], p. 113). ولقائمة مفيدة من الكتب والمقالات باللغة الانكليزية فى التفسيرات الماركسية للفن انظر الماركسية وعلم الجمال من تحرير باكساندال Lee Baxandall, ed., Marxism and Aesthetics: A Selective Annotated Bibliography (New York, 1969).

١٨٧ - استبعد تاين فى البداية القيمة من النقد ، لكنه بعد ذلك ادرك خطأة واعترف بها فى كتابة فلسفة الفن Philosophy of Art الذى قدم به نموذجا ثنائيا للقيمة الاجتماعية والجمالية . عن تاين انظر كتاب كاهن العلم والحكم الجمالى : دراسة فى طريقة تاين النقدية Sholom J. Kahn, Science and Aesthetic Judgment: A Studies in Tain's Critical Method (New York, 1953).

١٨٨ - المسح الملائم للتفسيرات "الاجتماعية " للفنون المرئية التى قام بها أنتال هى فى الحقيقة تشمل امثلة لطرق فى البحث فى المعنى ، والبحث فى المعنى السامي ، وعلم النفس ، وعلم الاجتماع ("ملاحظات على طريقة تاريخ الفن "Remarks on the Methods of Art History, "Burlington Magazine XCI". [1949], pp. 49-52,73-5; اعيد طبعها فى كتاب المؤلف الكلاسيكية والرومانسية Classicism and Romanticism, with Other studies in Art History [New York, 1966], pp. 175-89).

١٨٩ - اعيد نشرها فى Warburg's Gesammelte Schriften, 2 vols(Leipzig, 1932).

١٩٠ - فى كتابه Die Mitteelmeerischen Grundagen der antiken Kunst (Frankfurt am Main, 1944) قد أعيد نشر هذه المقالة وكتابات أخرى لوابنبيرغ فى الكتاب الذى اعدته هاينتزه Helga von Heintze et al, Ausgewählte Schriften, 3 vols. (Berlin, 1965). ولجهده العلمى انظر برندل

Otto Brendel, "Prolegomena to a Book on Roman « مقدمة نقدية لكتاب فى الفن الرومانى »
Art," Memoirs of the American Academy in Rome XXI (1953), PP. 61-7; Hans Sedlmayer, Riegls Erbe: Guido von Kaschnitz-Weinberg und die Univesalgeschichte der Kunst, Munich, Universität Kunsthistorisches Seminar, Hefte 4 (Munich, 1959).

١٩١ – هناك دراسة ضخمة لهورن تحت الطبع فى مخطط سانت جول مع رسومات قام بها المعمارى بورن Ernst Born .

١٩٢ – يعمل بورتر استاذا فى جامعة هارفارد منذ العام ١٩٦٧ . لقد كتب كيتزنجر عددا من الدراسات الأخرى الهامة : "Notes On Early Coptic Sculptures," Archaeologia LXXXVII (1937), PP. 181-215; فن العصور الوسطى المبكرة early medieval art, with illustrations from the british "Museum Collection (London, 1940; Midland Book); سجادة الحصان والأسد فى دومبارتون "The Horse and Lion Tapestry at Dumbarton" Oaks: A Study in Coptic and Sassanian Taxtile Design,: Dumbarton Oaks "Papers III (1946), PP. 1-72; دراسات على فسيفساء الأرضيات فى القديم المتأخر والبيزنطى المبكر المبكر "Studies on Late Antique and Early Byzantin Floor Mosaics. 1. Mosaics at Nicopolis," ibid., VI (1951), PP. 81-122; التغطية الفسيفسائية فى الشرق اليونانى ومسألة النهضة "mosiacs pavements in the Greek East and the Question of'Renaissance' under Justinian," in Acts du VIe Congres International d'Etudes Byzantines, Paris 1948, 2 vols. (Paris, 1951), II, PP. 209-23; الفن البيزنطى فى الفترة بين جوستنيان وحركة تحطيم الصور "Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm" in Berichte zum XI, Internationalen Byzantinisten-Kongress, Munich 1958 (Munich, 1958), iv, no. 1, pp. 1-50; « الفسيفساء » الطبعة الثانية ، موسوعة الفن العالمى En-cyclopedia of World Art, s.v. "Mosaics;" فسيفساء مونرياله The Mosiacs of Monreale (Pa-lermo, 1960)' نحت رخامى بارز من فترة ثيودوس "A Marble Relief of the Theodosian Period," Dumbarton Oaks Papers XVII (1960), PP. 17-42; التراث الهيلينستى فى الفن البيزنطى "The Hellenistic Heritage in Byzantine Art," ibid., XVII (1963), PP. 95-115; مساهمة بيزنطية للفن الغربى فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر "The Byzantine Contribution to the Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries,," ibid., XX (1966), PP. 25-47 انظر أيضاً هامش رقم ١٢٨ .

١٩٣ – أعيد نشرها فى كتاب فن النهضة الذى حرره جلبيرت Renaissance art, ed. creighton Gilbert (New York, 1970; Harper Torchbook), pp. 92-132.

١٩٤ – انظر أيضاً عمله الأحداث بعنوان التطرفية الاجتماعية والفنون غرب أوروبا من الثورة الفرنسية حتى ١٩٦٨ Social Radicalism and the Arts: western Europe; from the French Revolution to 1968 (New York, 1970).

١٩٥ – « دلو بولرينسكى : الراعى وأسلوب عمل برونزى إسلامى » "The Bobrinski Kettle; Patron and Style of an Islamic Bronze," Gazette des Beaux Arts XXIV, 6th ser. (1943), pp. 193-208; التصوير العربى Arab Painting (Geneva, 1962) وأعمال أخرى .

Meyer Schapiro, Encyclo- ١٩٦ – انظر لتعريفات الذوق شابيرو فى موسوعة العلوم الاجتماعية
pedia of the Social Sciences, s.v. "Taste."

١٩٧ – انظر لمسح تعريفات التاريخ الثقافى كروبر وكلوكون ، الثقافة : مراجعة نقدية للمفاهيم
Alfred L. Kroeber and Clyde Kluckhohn, Cultures, A Critical Review of Con- والتعريفات
cepts and Definitions (Cambridge, Mass., 1952; Vintage Book). وانظر للتاريخ الثقافى
"Felix Gilbert, "Cultural History and its Prob- كموضوع بحثى جلبيرت « التاريخ الثقافى ومشاكله »
lems," in Repports de XI Congres International des Sciences Historiques, Stockholm,
21-28 Août Burckhardt, Lamprecht, Huizinge, Ortega Y Gasset (Chicago, 1966; Uni-
versity of Chicago paperback); وبارزون « التاريخ الثاقفى كتركيب » Jacques Barzum, "Cultu-
ral History as a Synthesis," in The Varieties of History, ed. Fritz Stern (New York,
1956; Meridian Book), pp. 387-402, انظر كريستلر « تغير وجهات النظر للتاريخ الفكرى للنهضة منذ
Paul Kristeller, "Changing Views of the Intellectual History of the Renais- بيركهارت »
sance Since Jacob Burckhardt, " in The Renaissance: A Reconsideration of the The-
ories and Interpretations the Age, ed. Tinsley Helton (Madison, Wis., 1961).

١٩٨ – انظر كريستلر فى « المواقف المتغيرة فى التاريخ الفكرى لعصر النهضة منذ بيركهاردت » Paul
O.Kristeller, "Changing Views of the Intellectual History of the Renaissance since Ja-
cob Burckhard, " in The Renaissance; A Reconsideration of the Theories and Inter-
pretations of the Age, ed. Tinsley Helton (Madison, Wis., 1961).

١٩٩ – يحتاج الواحد منا لمعرفة وجهة نظر بيركهارت فى الفن أن ينظر فقط إلى العنوان الفرعى للدليل
المكون من ١٠٠٠ صفحة لكنوز الفن الإيطالى Der Cicerone, Eine Anleitung zum Genuss der
Kunstwerke Italiens (Basel, 1855 (The Cicerone; An Art Guide to the Enjoyment of
Italian Art, ed. A von Zahn, trans. A.H. Clough, London, 1873).

٢٠٠ – كيجى ، سيرة حياة بيركهارت Werner Kaegi, Jacob Burkhard; eine Biographie,
4 vols. (Basel, 1947-67), II, P. 290. وهذه هى السيرة الأكثر شمولا لمؤرخ حديث . لتقييم تاريخ الفن
عند بيركهارت انظر وايتزوليت Wilhelm Waetzoldt, Deutsche Kunsthistoriker, 2 vols. (Leip-
zig, 1921 - 24) II, pp. 172-209; بيرجر ، بيركهارت كمؤرخ فن Klaus Berger, "Jacob
Burckhardt as an Art Historian,"in University of Kansas, Museum of Art, Jacob Burck-
hart and the Renaissance : 100 Years after (1960), pp. 38-44; وجيلدر Herman A.E.
van Gelder, Jacob Bircljardts Denkbeelden over Kunst en Kunst en Kunstenaarw
(Amsterdam, 1962); وجومبرك فى بحث عن تاريخ ثقافى E.H. Gombrich, In Search of
Cultural History : The Philip Maurive Deneke Lecture 1967 (Oxford, 1969) . pp. 14 -
25. انظر لفهم بيركهارت لروبنز كفنان Errinerungen aus Rubens (Basel, 1898 [Recollec-
tions of Rubens, ed. H. Gerson, trans, Mary Hottinger, London, 1950] .

٢٠١ – يحتمل أن أحسن كتابة في أزمة التاريخ ، القضية ذات الأهمية العظمى عند مؤرخى الفن ، وهى محاضرة بيركهارت المنشورة "أزمة التاريخ" "The Crisis of History" (نشرت أصلا فى Weltgeschichtliche Be trachtungen, ed. J. Oeri [Berlin, 1905] وفى كتابة القسر والحرية Force and Freedom, Reflections on History, ed James Hastings Nichols, trans. Werner Kaegi [New York, 1943; Beacon Book]). لأعمال مجموعة المؤرخ السويسرى أنظر Jacob Burckhardt - Gesamtausgabe, comp. Emil Dürr, 14 vols. (Stuttgart, 1930 - 33) .

٢٠٢ – أن المناقشة الاساسية في تقليد بيركهارت في تأريخ الفن هى عمل فيرجسون النهضة في الفكر التاريخى ، خمسة قرون من التفسير Wallace K. Ferguson, The Renaissance in Historical Thought; Five Centuries of Interpretation (Boston, 1948), pp. 238 ff. and passim. ولقد أستفدت كثيراً من تقييمه .

٢٠٣ – انظر أيضا مختارات قام بها ريفل Jean-François Revel, Taine : Philosophie de l'art (Paris, 1964) .

٢٠٤ – انظر لتقييم احدث لشخصية وانجاز سيموندز كتاب جروسكورث Phyllis Grosskurth, John Addington Symonds : A Biography (London, 1964) .

٢٠٥ – انظر ايضا كروثايمر " بازيليكا قسطنطين " Krautheimer, " The " Constantinian Basilica, " Dumbarton Oaks Papers XXI (1967) , PP. 115 - 40; اسس كنيسة قسطنطين "Constantine'c Church Foundations, "inn Akten des VII. Internationalen Kongresses fürchristliche Archäologie, Trier 5-11 September 1945, 2 vols. (Vatican City and Berlin, I, pp. 237-54. يتضح تجميع الجوانب الوثائقية ، والآثارية ، والطقسية ، والاجتماعية والثقافية لفترات تاريخية ايضا فى كتيبة الأساسى العمارة المسيحية المبكرة والبيزنطية Early Chritian and Byzantine Architecture (Harmondsworth, Eng., and Baltimore, 1965), وفى عملة الضخم والمخصص لـ لورنزوجيبرتى بالمشاركة مع هيس Krautheimer and Trude Krautheimer-Hess, Lorenzo Ghiberti (Princeton, 1965), اعيد نشره الآن فى طبعة من مجلدين ، مع وثائق جديدة . ظهرت بعض مساهماته الهامة الأخرى فى تاريخ فن العصور الوسطى والنهضة . متضمنة دراسات على البرتى Alberti فى James S. Ackerman etal, eds., Studies in Early Christian, Medieval, and Renaissance Art (New York, 1969). وينبغى قياس انجاز كروثايمر أيضا عن طريق تلامذته الكثر ويمكن تسمية عدد منهم مثل اكريمان Jamse Ackerman ، سالمان Howard Saalman ، لافين Irving Lavin ، ستاينبيرغ Leo Steinberg ، وبومر Richard Pommer .

٢٠٦ – انظر مقالته "طبيعة الفن التجريدى" "Nature of Abstract Art, Marxist Quarterly I (1937), pp. 77-98 .

٢٠٧ – أوراق شابيرو المهمة فى النحت فى العصور الوسطى تضم : " النحت الرومانسكى فى مويساك " "The Romansque Sculpture of Mois-sac, " Art Bulletin XIII (1939), pp. 312-74; " منحوتات سويلاك " The Sculptures of Souillac, " in Wilheim R.W.Korhler, 2 vols. (Cambridge, Mass., 1939), II, pp.359-87; " نحت بارز فى رودس وبدايات النحت الرومانسكى فى جنوب

" A Relief in Rodez and the Beginings of Romansqus Sculpture in Southern " فـرنسـا France, " in Millard Meiss et eds. Studies in Western Art, 4 vols. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art, 1961 (Princeton, 1963), vol. I:Rpmansque and Gothic Art, pp.40-66. " أن طريقة ووجهات نظره فاعلة أيضا فى مقالاته " فى "On the Aesthetic Attitnde in Romansque Art (in Art" الاتجاه الجمالى فى الفن الرومانسكى and Thought, ed. Iyer K. Bheratha (London, 194),pp.130-50), " وبارما الديفونسوس The Parma Ildefonsus: A Romansque Illuminated مخطوطة رومانسكية مصورة من كالونى Manuscript from Cluny, and Related Works (New York, 1964), وكذلك فى دراساته " المعنى " The Religious Meaning of the Ruthwell Cross, Art Bulletin XXVI" الدينى لصليب روثويل (1944),pp.232-45; وحامل القوس والطائر على صليب روثويل وأعمال أخرى " The Bowman and the" Bird on the Ruth-well Cross and Other Works: The Interpretation of Secular Themes in Early Medieval Religious Art, " ibid., XLV(1963),pp.351-7; و " رسمان رومانسكيان فى " Two Romansque Draw-ings in Auxerre and Smoe Iconograph-" اوكسير وقضايا فى المعنى ic Problems, " in Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greens, ed. Dorothy Miner(Princeton, 1954),pp. 331-49; و " مزامير انكليزية مصورة من اوائل القرن الثالث عشر " An" Illustrated English Psalter of the Ear-ly Thirteenth Century, "Journal of Warburg and Courtauld Institutes XXIII(1960),pp.179-89; " ومقالة كاشفة " مكانه لفافة جاشوى فى التاريخ " The Place of the Joshua Roll in Byzantine History, " Gazette des Beaux" البيزنطى Arts XXXV, 6th ser.(1944),pp.161-76; ويمكن مقارنتها بدراسة وايزمان لفافة جاشوى التى تفوقها Kurt Weitxmann, The Joshua Roll (Princeton, 1948). بكثير فى توجهها إلى البحث فى المعنى

٢٠٨ – انظر لتقسيم نقدى للجهود العلمية الانسانية فى علم الانسان فى القرن العشرين وفى علم الانسان (Englewond Cliffs N>J ., 1964) Eric R. Wolf Anthropology

٢٠٩ – تمت مراجعة الكتاب الاخير من قبل شابيرو , Meyer Schapiro , American Anthopol-gist LXI (1059) pp. 30 - 5 .

٢١٠ – انظر موسوعة دسلثى gesammelte Ite Schrifen . 14 vols . (Leipzig and Berlin, 1914 ` 66) , vol. I: Einleitung in die Ceisteswissenschaften (first pub. لقد ترك نظامه غير كامل لانه كان غير قادر علي التوفيق بيم مفاهيهالمتضارية بخصوص (Welenschauungen) انظر كتاب فلسفة الوجود : Philosophy of Ewistence Introduction to Weltanschauungslehre, trans. with intro.l by William kluback and Martin Weinbaum (New York, 1957) أحسن تقييم حديث لمفهوم Weltanschauung هو مقالة ما نهايم Karl Mannhein, On the Inter pretation of Weltanschauung فى كتابه مقالات فى علم اجتماع المعرفة Essays on the Sociology of Knowledge (London, 1952), pp. 33-83 (نشر بالألمانية أولا فى عام ١٩٢٣) عموما انظر ملاحظات روثاكر Ericg Ro- thacker, Einleitung in die Geisteswissenschaften (Tübingen, 1920)

٢١١ – يمكن الإشارة بهذا الخصوص إلى أن ريغال قد فسر محتوى مجموعة من الصور الشخصية الهولندية عن طريق مفاهيم الانفعال ، الرغبة والهمام (انظر اختياراته في أعماله) .

٢١٢ – قدمت طريقة ديلثي حافزا قويا للعديد من الدراسات التحليلية والتركيبية نشرت أصلا في المانيا مثل عمر ويبر Max Weber الخلق البروتستانتي والروح الرأسمالية Protestant Ethic and Spirit of Capital ism, trans. Talcott Parsons) London, 1930; وكتاب مارتين علم اجتماع النهضة Alfred von Martin, Sociology of the Renaissance, trans. W. L. Luetkens (London, 1944; Harper Torchbook; . (نشر أولا في ١٩٣٢

٢١٣ – "Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei, " Historische Zeitschrift CXIX (1918), p. 1-62, 185 - 246 (وفي طبعة منفصلة في ١٩١٨) ؛ نشرها بعد وفاته تلميذان له هما سويودا kunstgeschichte als Geistesgeschichte; Studien zur abIndländischen Kunstentwichlung (Munich, 1924) . توجد قائمة المراجع لدفوراك وعنه في ترجمة كتاب المثالية والطبيعة Idealism and Naturalism

٢١٤ – أنا مدين كثيرا فيما يتبع لنقد هوسر النافذ في كتابة فلسفة تاريخ الفن Arnold Hauser, The Philosophy of Art History (New York, 1959) .

٢١٥ – تتضح وجهة النظر هذه في دراسة دفوراك القيمة في فن الأخوين فان أيك "Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck, " Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XXIV (1904), PP. 161 - 317; أعيد نشرها منفصلة في ١٩٢٥ .

٢١٦ – أنظر مقالة دفوراك التي ترجم أجزاء منها كوليدج John Cool "El Greco and Manner-ism. " Magazine of Art " idge XLVI (19543), pp. 14 - 23) . وكانت قد ألقيت كمحاضرة في عام ١٩٢٠ أي بعد سنتين من كتابة المثالية والطبيعية في الفن القوطي ، ونشرت بعد وفاته في Kunstges-chichte als Geistesgeschichte (Munich, 1924) . ومن المؤسف لقد فشل كوليدج في أن يضم في ترجمته الانكليزية لمقالة دفوراك عن الجريكر تلك الفقرات في عمل دفوراك التي تظهر تفسيره للفنون المرئية كـ Geistesgeschichte.

٢١٧ – ظهر تفسير مشابة في محاضراتة في تاريخ الفن الايطالي وقد نشرت بعد وفاته بعنوان Ges-chichte der ita lienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance : akademische Vorle-sungen, 2 vols. (Munich, 1927 - 29) .

٢١٨ – تمت مقارنة بين طريقتي دفوراك وولفين في اطروحة الدكتوراه التي اعدها بوكلمان Walter Boeckelmann, Die Grundbegriffe der Dunst- betrachtung bei Wolfflin und Dvorak (Dresden, 1938) .

٢١٩ – كتاب مانهايم مقالات في اجتماعيات الثقافة Karl Manhein, As- Says on the Sociolo-gy of Culture, ed Ernest Manheim (London, 1956), pp. 32 ff., الذي استشهد بهذا الخصوص بعمل هامان Richard Hamann (Der Impressionismus in Leben und Dunst, 2d . (Mar-burg, 1923) وهاوسنشتين Wilhelm Hausenstein (Barbaren und Klassider, ein Buch von der Bildnerei exotischer Völker (Munich, 1922) ; Vom Geist des Barock(Munich, 1920).

Herman Nohl, Die Weltanschauungen der Melerei (على الموسيقا والتصوير في كتاب نول
Wellek and Warren, Theory of كما اشر ويليك ووارن في كتابهما نظرية الأدب Leipzig, 1908) ,
واعتمادا على نول فان ديلثي يرى انتماء Literature, 3 d ed. (New York, 1958) , pp. 117 - 18.
رمبرانت ، روبنز ، وبيرليوز Berlioz إلى المثالين الموضوعيين ؛ وفيلا سكويز ، هولز Hals ، وشوبيرت
Schubert إلى الواقعيين الذاتيين ؛ ومايكلانجو ، وبيتهوفن Beethoven إلى المثالين الذاتيين . بزايتيني
نول نظرية تعتمد على الملامح الشكلية فى تاريخ الفن وبها يمكن قراءة Weltanschauungen من الأعمال
الفنية مباشرة .

٢٢٠ - نشـر اصـلاك Der Menierismus : Die Krise der Renaissance und der
انظر النقد البناء لهذا الكتاب الذى قام به Ursprung der modernen Kunst (Munich, 1964).
هالوود Vii (1968) , pp, 90-102. William H. Halewood, in History and Theor

٢٢١ - انظر لمساهمة فى دراسات رمبرانت كتاباته المجموعة NeschCollected Writ- Otto Be
يمكن قراءة تقييم ings, ed. Eva Benesch, vol. I; Essays on Rembrandt (London, 1969).
انجاز وشخصية بينيك فى المقدمة التى كتبها التنيا فى كتاب بينيك J.Q. Van Regteren Altena,
Venzeichnis seiner Schriften, Comp. Eva Benesch Bem,1961) esch Otto be-

٢٢٢ - لقد ترجم معظم الفصل الثانى من هذه الدراسة الهامة فى كتاب تاريخ الفن : مختارات من
النقد الحديث الذى حرره سايفر An Anthology of Modern Criticism, ed Wylie Sy- Art History
pher (New Yor;, 1963; Vintage Book), pp. 153 - 72.

٢٢٣ - نشرت طبعة منقحة من هذه المقالة فى كتاب سبنسر قراءات فى تاريخ الفن Harold Spen-
cer, ed, Readings in Art History, 2 vols . (New York, 1969; Scribner Paperback), II,
pp. 119-48.

٢٢٤ - كتاب هودين مأزق حداثتنا مقالات فى الفن والأدب The Dilemma of Josef p.
بينما يعمل 1958), p 222., Ho Being Modern Essays on Art and Literature (Londondin,)
الاتصال الحى على كشف دوافع الفنان أنه لا يعمل بالضرورة على كشف كل العوامل البيئية التى تساهم فى
نشوء العمل الفنى حيث قد لايكون الناقد أو الباحث قادرا على تحديدها بسبب أنه هو نفسه جزءا اصيلا فيها .

٢٢٥ - بقيت ابكر أعمال لاورانج الاساس فى دراسة الحقل الذى ركز عليه Studien zur Ges-
ودراسات فى معنى الملكية الكونية فى العالم القديم chichte des spatantiken portats (Osio, 1933);
Nogrphy of Cosmic Kingship in the Ancient World (Cambridge, Studies on the Ico -
Kon- Armin von Gerkan, Der Spatantik Bildschmuck des ومع جيركات ، 1953); Mass.,
stantinsbogens (Berlin, 1939),

٢٢٦ - اعتماد على ابلشايمر lem, : H.W Eppelsheimer (" Das Renaissance prob-
Deutsche Vierteljahrschrift fur Literaturwissenschaft und Geistesges- (1933) , p.
تحاول Geistesgeschichte ان " تعيد بناء روح العصر من مختلف حقائقه Chichte LX 497),
الموضعية - من ديانته نزولا حتى من ازيائه . نحن نبحث عن الكلية الموضوعية - من ديانته نزولا حتى من
خلال روح العصر هذه " (اقتبسها ويليك ووارن فى نظرية الأدب and Warren, Theory of Lit- Wellek
" تنظر دراسته Spengler, لوجهات نظر سبلنجر erature, 3d ed. (New York, 1958) , p. 119) .

Abendlandes, eine neue Geschichtsphile sophie," (in Revue Poli- Der Untergang des
اضمحلال نشرت فى ١٩٢٣ فى ميونخ تحت عنوان tique internationale X III (1920) , pp. 81-102;
The West, trans. (Charles F . Der Untergang des Abendlandes (The Decline of الغرب
Atkinson, 2 Vols., New York, 1927 - 28).

٢٢٧ - بدأ لوفجرى مع بوس George Boas فى نشر مجلة تاريخ الأفكار Journal of the Histo-
ry of Ideas فى عام ١٩٤٠ المجلة المقابلة لها فى المانيا وعلى تقاليد ديلثى كانت Archiv fur Begriffs-
geschichte التى بدأها فى عام ١٩٥٥ روثاكر Erich Rothacker .

٢٢٨ - انظر ايضا كتاب لوفجوى مقالات فى تاريخ الافكار Essays in the History of Ideas
(Baltimore , Md., 1948 , Cap Putnam paperback) ; فى كتابة مدخل لتاريخ الأفكار George Boas,
The History of Ideas: An Introduction (New York, 1969).

٢٢٩ - انظر ايضالوفجوي تاريخ توثيق للبدائية وافكار اخرى ذات صلة Lovejoy et al, eds., A
Documentary History of Primitivism and Related Ideas (Baltimore , 1935) . وجــولدووتر
البـدائيـة فى التـصـويت الحـديث Robert Golwater, Primitivism in Modern paintinh (New
York and London, 1938 (Primitivism in Modern Art, rev . rev. ed ., New York 1967 ., Vintage Book])

٢٣٠ - كما اوضح ماندليوم Maurice Mandelbaum فى مقالته تاريخ الافكار، وتاريخ العقل وتاريخ
الفلسفة " The History of ideas , Intellectual History , and the Historiography of the History of
philoshy , Beiheft 5 : History and theory (The Hague , 1965) , pp. 33 ff.

٢٣١ - مانهايم ، مقالات فى اجتماعية المعرفة Mannheim Essays on the Socialogy of Knowl-
edge(London , 1952) , pp. 180 ff ., ويلك ووارن نظرية الادب Wellek and Warren, Theory of Lit-
erature, 3d ed. (New York, 1956), chapter 10; هولبورن "تاريخ الافكار" Hago Holborn, "The His-
tory of Ideas,"American Historical Review LXXIII (1968), PP. 683-59.

٢٣٢ - هذه الدراسة هى امتداد لمفاهيم معينة من مجالات أخرى إلى الفنون المرئية وجدت فى كتابة
فكرة الاصلاح وأثرها فى الفكر والفعل المسيحى فى عصر الآباء Ideas of Reform' Its Impact on Chris-
tian Thought and Action in the Age Of the Fathers (Cambridge, Mass., 1959' Harper Torch-
book) . أنظر أيضا مقالته البارعة " أفكار العصور الوسطى فى الانعزال والرهبنة " : Homo Viator
إنه مؤلف Medieval Ideas on Alienation and Or der, Speculum XLII (1967), pp. 233-59.
العمل الشمولي والأساسى للمعنى البابوى فى العصور الوسطى Iritratti dei papi nell' antichita e)
nel medioevo [Vatican City, 1941 ff,; متاح أيضا فى طبعة المانية)] ولقد كتب عددا من المقالات
فى موضوعات تاريخفنية معينة ، (على سبيل المثال " مايعرف بالهالة المربعة " The So-called Square
Nim bus, " Mediaeval Studies III [1941], pp. 15-41' صور الاباطرة الشخصية فى لفائف اكولنت
الجنوب ايطالية والتنجيل الطقسى لامبراطور " The Portraits of Emperors in Southern Italian
Exultet Rolls and the Litur- gical Commemoration of the Emperor," Speculum XVII [
1942], PP. 181- 200; Die itaienische Malerei im II Jahrundert," Jahrbuch der Kunsthistoris-chen Sammlungen in Wien, n.s. V[1931], pp. 33-160).

٢٣٣ – انظر المراجعة الناقدة التى قام بها كيتزينجر ,Ernst Kitzinge Speculum XLIII(1968)
PP. 355-9 يـوجـد تفسير قـريب منـه لتـاريخ صـورة الله فى طبيعة وشكل جسـديين وكذلك لصورة
الانسان فى مسيحية العصـور الـوسطى فى مقالة شون " Wolfgang Schone, " Die Bildgeschichte
der chrisrtlchen Gottesgestalten in der abendland (Witten, 1959). pp. 7-56.
٢٣٤ – تبناها كاستيل وكأنها مقولته وهى مقولة فوسيلون Henri Focillon أن تاريخ الفن هو تاريخ
الروح الانسانية فى أشكال . "
٢٣٥ – نشـرت أولا فى) Actes du XVIIme Congres International d'Histoire de 1'Art
The Hague, 1955); واعيد طبعها فى كتابه النموذج والشكل : دراسات فى فن النهضة Norm and
Form: Studies in the Art of the Renais- sance (London, 1966). دراسة بورى فكرة التقدم :
بحث فى أصلهـا وتطورها J.B.Bury, the Idea of Progress: An Inquiry into Its original and
Growth (New York, 1932; Dover Paperback) هى الكلاسيكية فى هذا المجال .
٢٣٦– انظر دراسة بانوفسكى جاليليو كناقد للفنون Erwin panofsky, Galileo as a Critic of
the Arts (the Hague 1954) والفنان العالم المبدع: Artist Scientist Genius: النهضة ندوةnotes on
The Renaissance: A Symposium(on New the Renaissance Dammerung
York,1952),pp.77 ff.) نشرت ونقحت فى فيرجسون النهضة : ست مقالات Wallace K Ferguson et
al the Renaissance : Six Essays (New York, 1962; Harper trch pook); ومقالة الفيلسوف
ومؤرخ الافكار العلمية سانتيلانا " دور الفن فى النهضة العلمية " Giorgio de Santillana, " The Role
of Art in the Scientific Renaissance, " in Institute for the Jistory of Science, University of Wisconsin, 1957, Critical Problems in the History of Science Proceed- ings ...
September 1-11, 1957, ed. Marshall Clagett (Madison, Wis., 1959), pp. 33 ff اعيد
نشرها فى كتاب سانتيلانا ملاحظات على الرجال والأفكار) Reflections onmenandideas (Cam-
bridge, Mass., 1968), pp. 137-666)
٢٣٧ – انظر أيضاً دراسة بوجيولى نظرية الطبيعة Renato Poggioli, The Theory of the
Avant- Garald Fitzgerald (Cambridge, Mass., 1968).
٢٣٨ – تذكر فرضيته بعمل واينبيرغ Guido von Kaschnitz - Weinberg وللسعة الفكرية غير
العادية فى انجاز سكالى المحاضر الفذ أيضاً ، انظركتابة الأسلوب الخشبى : نظرية وتصمصم العمارة من
ريتشاردسون إلى أصول رايت Shingle style : Architectural Theory and Design from Rich-
ard son the Origins of Wright (New Haven, 1955); Frank Llpyd Wright (New York,
1960; Braziller Book); والعمارة الحديثة : عمارة الديمقراطية Modern Architecture , The Archi-
tecture of Democracy (New York, 1961; Braziller Book); و التمدن American Archi-.
tecture and Urbanism (New York 1969)
٢٣٩ – اقتسبت من تصريح لـ سيويل David Sewell حول الفن الأمريكى فى College Art Jour-
nal XXVIII (1969), p . 448. ولقد طبق ماكويرى فرضية تيرنر التى ظهرت فى كتابه الطليعة فى التاريخ
الأمريكى Turner, Frontier in American History (New York, 1920).

المشروع القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة مشروع تنمية ثقافية بالدرجة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .

٢- التوازن بين المعارف الإنسانية فى المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .

٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .

٤- ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنباً إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .

٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .

٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

المشروع القومى للترجمة

١ - اللغة العليا (طبعة ثانية)	جون كوين	ت : أحمد درويش
٢ - الوثنية والإسلام	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣ - التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقى جلال
٤ - كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	ت : أحمد الحضرى
٥ - ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
٦ - اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
٧ - العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكى
٨ - مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
٩ - التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت : محمود محمد عاشور
١٠ - خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
١١ - مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
١٢ - طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
١٣ - ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
١٤ - التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
١٥ - الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
١٦ - أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : بإشراف / أحمد عتمان
١٧ - مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوى
١٨ - الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
١٩ - الأعمال الشعرية الكاملة	چورج سفيريس	ت : نعيم عطية
٢٠ - قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت: يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
٢١ - خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت : ماجدة العنانى
٢٢ - مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢٣ - تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
٢٤ - ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
٢٥ - مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦ - دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
٢٧ - التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت : نخبة
٢٨ - رسالة فى التسامح	جون لوك	ت : منى أبو سنه
٢٩ - الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بدر الديب
٣٠ - الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣١ - مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	ت : عبد الستار الحلوجى / عبد الوهاب علوب
٣٢ - الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣ - التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣٤ - الرواية العربية	روجر آلن	ت : حصة إبراهيم المنيف
٣٥ - الأسطورة والحداثة	پول . ب . ديكسون	ت : خليل كلفت

٣٦ – نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
٣٧ – واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت : جمال عبد الرحيم
٣٨ – نقد الحداثة	ألن تورين	ت : أنور مغيث
٣٩ – الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
٤٠ – قصائد حب	آن سكستون	ت : محمد عيد إبراهيم
٤١ – ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ماجد
٤٢ – عالم ماك	بنجامين باربر	ت : أحمد محمود
٤٣ – اللهب المزدوج	أوكتافيو باث	ت : المهدى أخريف
٤٤ – بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	ت : مارلين تادرس
٤٥ – التراث المغدور	روبرت ج دنيا – جون ف أ فاين	ت : أحمد محمود
٤٦ – عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : محمود السيد على
٤٧ – تاريخ النقد الأدبى الحديث (١)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨ – حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت : ماهر جويجاتى
٤٩ – الإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	ت : عبد الوهاب علوب
٥٠ – ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت : محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
٥١ – مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ. م بينياليستى	ت : محمد أبو العطا
٥٢ – العلاج النفسى التدعيمى	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت : لطفى فطيم وعادل دمرداش
٥٣ – الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	ت : مرسى سعد الدين
٥٤ – المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	ت : محسن مصيلحى
٥٥ – ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	ت : على يوسف على
٥٦ – الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود على مكى
٥٧ – الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود السيد ، ماهر البطوطى
٥٨ – مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمد أبو العطا
٥٩ – المحبرة	كارلوس مونييث	ت : السيد السيد سهيم
٦٠ – التصميم والشكل	جوهانز ايتين	ت : صبرى محمد عبد الغنى
٦١ – موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور – سميث	مراجعة وإشراف : محمد الجوهرى
٦٢ – لذّة النّص	رولان بارت	ت : محمد خير البقاعى .
٦٣ – تاريخ النقد الأدبى الحديث (٢)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤ – برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	ت : رمسيس عوض .
٦٥ – فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت : رمسيس عوض .
٦٦ – خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧ – مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدى أخريف
٦٨ – نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
٦٩ – العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠ – ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١ – السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	ت : حسين محمود

٧٢ - السياسى العجوز	ت . س . إليوت	ت : فؤاد مجلى
٧٣ - نقد استجابة القارئ	چين . ب . توميكنز	ت : حسن ناظم وعلى حاكم
٧٤ - صلاح الدين والمماليك فى مصر	ل . ا . سيمينوفا	ت : حسن بيومى
٧٥ - فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	ت : أحمد درويش
٧٦ - چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من الكتاب	ت : عبد المقصود عبد الكريم
٧٧ - تاريخ النقد الأدبى الحديث ج ٣	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨ - العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	ت : أحمد محمود ونورا أمين
٧٩ - شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	ت : سعيد الغانمى وناصر حلاوى
٨٠ - بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	ت : مكارم الغمرى
٨١ - الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	ت : محمد طارق الشرقاوى
٨٢ - مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	ت : محمود السيد على
٨٣ - مختارات	غوتفريد بن	ت : خالد المعالى
٨٤ - موسوعة الأدب والنقد	مجموعة من الكتاب	ت : عبد الحميد شيحة
٨٥ - منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاى	ت : عبد الرازق بركات
٨٦ - طول الليل	جمال مير صادقى	ت : أحمد فتحى يوسف شتا
٨٧ - نون والقلم	جلال آل أحمد	ت : ماجدة العنانى
٨٨ - الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٨٩ - الطريق الثالث	أنتونى جيدنز	ت : أحمد زايد ومحمد محيى الدين
٩٠ - وسم السيف (قصص)	نخبة من كُتاب أمريكا اللاتينية	ت : محمد إبراهيم مبروك
٩١ - المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربر الاسوستكا	ت : محمد هناء عبد الفتاح
٩٢ - أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكى المعاصر	كارلوس ميجل	ت : نادية جمال الدين
٩٣ - محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	ت : عبد الوهاب علوب
٩٤ - الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	ت : فوزية العشماوى
٩٥ - مختارات من المسرح الإسبانى	أنطونيو بويرو باييخو	ت : سرى محمد محمد عبد اللطيف
٩٦ - ثلاث زنبقات ووردة	قصص مختارة	ت : إدوار الخراط
٩٧ - هوية فرنسا (مج ١)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
٩٨ - الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	نماذج ومقالات	ت : أشرف الصباغ
٩٩ - تاريخ السينما العالمية	ديڤيد روبنسون	ت : إبراهيم قنديل
١٠٠ - مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام توميسون	ت : إبراهيم فتحى
١٠١ - النص الروائى (تقنيات ومناهج)	بيرنار فاليط	ت : رشيد بنحدو
١٠٢ - السياسة والتسامح	عبد الكريم الخطيبى	ت : عز الدين الكتانى الإدريسى
١٠٣ - قبر ابن عربى يليه آياء	عبد الوهاب المؤدب	ت : محمد بنيس
١٠٤ - أوبرا ماهوجنى	برتولت بريشت	ت : عبد الغفار مكاوى
١٠٥ - مدخل إلى النص الجامع	چيرارچينيت	ت : عبد العزيز شبيل
١٠٦ - الأدب الأندلسى	د. ماريا خيسوس روبييرامتى	ت : أشرف على دعدور
١٠٧ - صورة الفدائى فى الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة	ت : محمد عبد الله الجعيدى

١٠٨ - ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي	مجموعة من النقاد	ت : محمود على مكى
١٠٩ - حروب المياه	چون بولوك وعادل درويش	ت : هاشم أحمد محمد
١١٠ - النساء في العالم النامي	حسنة بيجوم	ت : منى قطان
١١١ - المرأة والجريمة	فرانسيس هيندسون	ت : ريهام حسين إبراهيم
١١٢ - الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	ت : إكرام يوسف
١١٣ - راية التمرد	سادى پلانت	ت : أحمد حسان
١١٤ - مسرحيتا حصاد كونجي وسكان المستنقع	وول شوينكا	ت : نسيم مجلى
١١٥ - غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وولف	ت : سمية رمضان
١١٦ - امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	ت : نهاد أحمد سالم
١١٧ - المرأة والجنوسة في الإسلام	ليلى أحمد	ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال
١١٨ - النهضة النسائية في مصر	بث بارون	ت : لميس النقاش
١١٩ - النساء والأسرة وقوانين الطلاق	أميرة الأزهرى سنبل	ت : بإشراف/ رؤوف عباس
١٢٠ - الحركة النسائية والتطور في الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	ت : نخبة من المترجمين
١٢١ - الدليل الصغير في كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	ت : محمد الجندى ، وإيزابيل كمال
١٢٢ - نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان	جوزيف فوجت	ت : منيرة كروان
١٢٣ - الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	نيتل الكسندر وفنادولينا	ت: أنور محمد إبراهيم
١٢٤ - الفجر الكاذب	چون جراى	ت : أحمد فؤاد بلبع
١٢٥ - التحليل الموسيقى	سيدريك ثورپ ديڤى	ت : سمحه الخولى
١٢٦ - فعل القراءة	ڤولفانج إيسر	ت : عبد الوهاب علوب
١٢٧ - إرهاب	صفاء فتحى	ت : بشير السباعى
١٢٨ - الأدب المقارن	سوزان باسنيت	ت : أميرة حسن نويرة
١٢٩ - الرواية الاسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروته	ت : محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠ - الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندر فرانك	ت : شوقى جلال
١٣١ - مصر القديمة (التاريخ الاجتماعي)	مجموعة من المؤلفين	ت : لويس بقطر
١٣٢ - ثقافة العولمة	مايك فيذرستون	ت : عبد الوهاب علوب
١٣٣ - الخوف من المرايا	طارق على	ت : طلعت الشايب
١٣٤ - تشريح حضارة	بارى ج. كيمب	ت : أحمد محمود
١٣٥ - المختار من نقد ت. س. إليوت (ثلاثة أجزاء)	ت. س. إليوت	ت : ماهر شفيق فريد
١٣٦ - فلاحو الباشا	كينيث كونو	ت : سحر توفيق
١٣٧ - مذكرات ضابط في الحملة الفرنسية	چوزيف مارى مواريه	ت : كاميليا صبحى
١٣٨ - عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	إيڤلينا تارونى	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩ - پارسيڤال	ريشارد ڤاچنر	ت : مصطفى ماهر
١٤٠ - حيث تلتقى الأنهار	هربرت ميسن	ت : أمل الجبورى
١٤١ - اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	ت : نعيم عطية
١٤٢ - الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	ت : حسن بيومى
١٤٣ - قضايا التنظير في البحث الاجتماعي	ديريك لايدار	ت : عدلى السمرى
١٤٤ - صاحبة اللوكاندة	كارلو جولدونى	ت : سلامة محمد سليمان

١٤٥ - موت أرتيميو كروث	كارلوس فوينتس	ت : أحمد حسان
١٤٦ - الورقة الحمراء	ميجيل دي ليبس	ت : علي عبد الرؤوف البمبي
١٤٧ - خطبة الإدانة الطويلة	تانكريد دورست	ت : عبد الغفار مكاوي
١٤٨ - القصة القصيرة (النظرية والتقنية)	إنريكي أندرسون إمبرت	ت : علي إبراهيم علي منوفي
١٤٩ - النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	ت : أسامة إسبر
١٥٠ - التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	ت: منيرة كروان
١٥١ - هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ١)	فرنان برودل	ت : بشير السباعي
١٥٢ - عدالة الهنود وقصص أخرى	نخبة من الكُتاب	ت : محمد محمد الخطابي
١٥٣ - غرام الفراعنة	فيولين فانويك	ت : فاطمة عبد الله محمود
١٥٤ - مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	ت : خليل كلفت
١٥٥ - الشعر الأمريكي المعاصر	نخبة من الشعراء	ت : أحمد مرسي
١٥٦ - المدارس الجمالية الكبرى	جي أنبال وآلان وأوديت فيرمو	ت : مي التلمساني
١٥٧ - خسرو وشيرين	النظامي الكنوجي	ت : عبد العزيز بقوش
١٥٨ - هوية فرنسا (مج ٢ ، ج٢)	فرنان برودل	ت : بشير السباعي
١٥٩ - الإيديولوجية	ديفيد هوكس	ت : إبراهيم فتحي
١٦٠ - آلة الطبيعة	بول إيرليش	ت : حسين بيومي
١٦١ - من المسرح الإسباني	اليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	ت : زيدان عبد الحليم زيدان
١٦٢ - تاريخ الكنيسة	يوحنا الآسيوي	ت : صلاح عبد العزيز محجوب
١٦٣ - موسوعة علم الاجتماع ج ١	جوردون مارشال	ت بإشراف : محمد الجوهري
١٦٤ - شامبوليون (حياة من نور)	چان لاكوتير	ت : نبيل سعد
١٦٥ - حكايات الثعلب	أ . ن أفانا سيفا	ت : سهير المصادفة
١٦٦ - العلاقات بين المتدينين والعلمانيين في إسرائيل	يشعياهو ليفمان	ت : محمد محمود أبو غدير
١٦٧ - في عالم طاغور	رابندرانات طاغور	ت : شكري محمد عياد
١٦٨ - دراسات في الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	ت : شكري محمد عياد
١٦٩ - إبداعات أدبية	مجموعة من المبدعين	ت : شكري محمد عياد
١٧٠ - الطريق	ميغيل دليبيس	ت : بسام ياسين رشيد
١٧١ - وضع حد	فرانك بيجو	ت : هدى حسين
١٧٢ - حجر الشمس	مختارات	ت : محمد محمد الخطابي
١٧٣ - معنى الجمال	ولتر ت . ستيس	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤ - صناعة الثقافة السوداء	ايليس كاشمور	ت : أحمد محمود
١٧٥ - التليفزيون في الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦ - نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	ت : جلال البنا
١٧٧ - أنطون تشيخوف	هنري ترويا	ت : حصة إبراهيم منيف
١٧٨ - مختارات من الشعر اليوناني الحديث	نخبة من الشعراء	ت : محمد حمدي إبراهيم
١٧٩ - حكايات أيسوب	أيسوب	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠ - قصة جاويد	إسماعيل فصيح	ت : سليم عبدالأمير حمدان
١٨١ - النقد الأدبي الأمريكي	فنسنت . ب . ليتش	ت : محمد يحيى

١٨٢ – العنف والنبوءة	و . ب . ييتس	ت : ياسين طه حافظ
١٨٣ – چان كوكتو على شاشة السينما	رينيه چيلسون	ت : فتحي العشري
١٨٤ – القاهرة .. حالمة لا تنام	هانز إيندورفر	ت : دسوقي سعيد
١٨٥ – أسفار العهد القديم	توماس تومسن	ت : عبد الوهاب علوب
١٨٦ – معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل أنوود	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧ – الأرضة	بُزُرْج علَوى	ت : علاء منصور
١٨٨ – موت الأدب	ألفين كرنان	ت : بدر الديب
١٨٩ – العمى والبصيرة	پول دى مان	ت : سعيد الغانمي
١٩٠ – محاورات كونفوشيوس	كونفوشيوس	ت : محسن سيد فرجاني
١٩١ – الكلام رأسمال	الحاج أبو بكر إمام	ت : مصطفى حجازى السيد
١٩٢ – سياحتنامه إبراهيم بيك	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
١٩٣ – عامل المنجم	بيتر أبراهامز	ت : محمد عبد الواحد محمد
١٩٤ – مختارات من النقد الأنجلو – أمريكى	مجموعة من النقاد	ت : ماهر شفيق فريد
١٩٥ – شتاء ٨٤	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
١٩٦ – المهلة الأخيرة	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
١٩٧ – الفاروق	شمس العلماء شبلى النعمانى	ت : جلال السعيد الحفناوى
١٩٨ – الاتصال الجماهيرى	إدوين إمرى وآخرون	ت : إبراهيم سلامة إبراهيم
١٩٩ – تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية	يعقوب لانداوى	ت : جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد
٢٠٠ – ضحايا التنمية	جيرمى سيبروك	ت : فخرى لبيب
٢٠١ – الجانب الدينى للفلسفة	جوزايا رويس	ت : أحمد الأنصارى
٢٠٢ – تاريخ النقد الأدبى الحديث جـ٤	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٢٠٣ – الشعر والشاعرية	ألطاف حسين حالى	ت : جلال السعيد الحفناوى
٢٠٤ – تاريخ نقد العهد القديم	زالمان شازار	ت : أحمد محمود هويدى
٢٠٥ – الجينات والشعوب واللغات	لويجى لوقا كافاللى – سفورزا	ت : أحمد مستجير
٢٠٦ – الهيولية تصنع علماً جديداً	جيمس جلايك	ت : على يوسف على
٢٠٧ – ليل إفريقى	رامون خوتاسندير	ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٠٨ – شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى	دان أوريان	ت : محمد أحمد صالح
٢٠٩ – السرد والمسرح	مجموعة من المؤلفين	ت : أشرف الصباغ
٢١٠ – مثنويات حكيم سنائى	سنائى الغزنوى	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٢١١ – فرديناند دوسوسير	جوناثان كلر	ت : محمود حمدى عبد الغنى
٢١٢ – قصص الأمير مرزبان	مرزبان بن رستم بن شروين	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٢١٣ – مصر منذ قدوم نابليون حتى رحيل عبد الناصر	ريمون فلاور	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢١٤ – قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع	أنتونى جيدنز	ت : محمد محمود محى الدين
٢١٥ – سياحت نامه إبراهيم بيك جـ٢	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
٢١٦ – جوانب أخرى من حياتهم	مجموعة من المؤلفين	ت : أشرف الصباغ
٢١٧ – مسرحيتان طليعيتان	صمويل بيكيت	ت : نادية البنهاوى
٢١٨ – رايولا	خوليو كورتازان	ت : على إبراهيم على منوفى

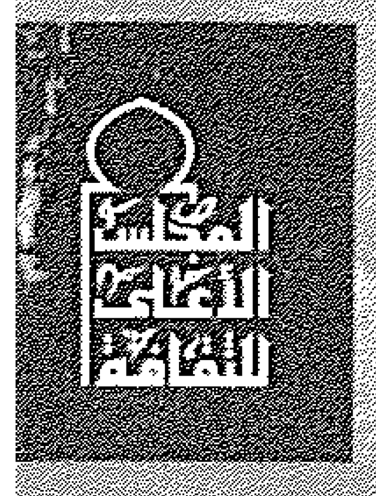
٢١٩ - بقايا اليوم	كازو ايشجورو	ت : طلعت الشايب
٢٢٠ - الهيولية فى الكون	بارى باركر	ت : على يوسف على
٢٢١ - شعرية كفافى	جريجورى جوزدانيس	ت : رفعت سلام
٢٢٢ - فرانز كافكا	رونالد جراى	ت : نسيم مجلى
٢٢٣ - العلم فى مجتمع حر	بول فيرابنر	ت : السيد محمد نفادى
٢٢٤ - دمار يوغسلافيا	برانكا ماجاس	ت : منى عبد الظاهر إبراهيم السيد
٢٢٥ - حكاية غريق	جابرييل جارثيا ماركث	ت : السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٦ - أرض المساء وقصائد أخرى	ديفيد هربت لورانس	ت : طاهر محمد على البربرى
٢٢٧ - المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر	موسى ماردينا ديف بوركى	ت : السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٨ - علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	جانيت وولف	ت : مارى تيريز عبد المسيح وخالد حسن
٢٢٩ - مأزق البطل الوحيد	نورمان كيمان	ت : أمير إبراهيم العمرى
٢٣٠ - عن الذباب والفئران والبشر	فرانسواز جاكوب	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣١ - الدرافيل	خايمى سالوم بيدال	ت : جمال أحمد عبد الرحمن
٢٣٢ - مابعد المعلومات	توم ستينر	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣٣ - فكرة الاضمحلال	أرثر هيرمان	ت : طلعت الشايب
٢٣٤ - الإسلام فى السودان	ج. سبنسر تريمنجهام	ت : فؤاد محمد عكود
٢٣٥ - ديوان شمس تبريزى ج١	جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٣٦ - الولاية	ميشيل تود	ت : أحمد الطيب
٢٣٧ - مصر أرض الوادى	روبين فيدين	ت : عنايات حسين طلعت
٢٣٨ - العولمة والتحرير	الانكتاد	ت : ياسر محمد جاد الله وعربى مدبولى أحمد
٢٣٩ - العربى فى الأدب الإسرائيلى	جيلارافر - رايوخ	ت : نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق
٢٤٠ - الإسلام والغرب وإمكانية الحوار	كامى حافظ	ت : صلاح عبد العزيز محمود
٢٤١ - فى انتظار البرابرة	ك. م كويتز	ت : ابتسام عبد الله سعيد
٢٤٢ - سبعة أنماط من الغموض	وليام إمبسون	ت : صبرى محمد حسن عبد النبى
٢٤٣ - تاريخ إسبانيا الإسلامية جـ١	ليفى بروفنسال	ت : مجموعة من المترجمين
٢٤٤ - الغليان	لاورا إسكيبيل	ت : نادية جمال الدين محمد
٢٤٥ - نساء مقاتلات	إليزابيتا أديس	ت : توفيق على منصور
٢٤٦ - قصص مختارة	جابرييل جرثيا ماركث	ت : على إبراهيم على منوفى
٢٤٧ - الثقافة الجماهيرية والحداثة فى مصر	وولتر أرمبرست	ت : محمد الشرقاوى
٢٤٨ - حقول عدن الخضراء	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٢٤٩ - لغة التمزق	دراجو شتامبوك	ت : رفعت سلام
٢٥٠ - علم اجتماع العلوم	دومنيك فينك	ت : ماجدة أباظة
٢٥١ - موسوعة علم الاجتماع ج ٢	جوردون مارشال	ت بإشراف : محمد الجوهرى
٢٥٢ - رائدات الحركة النسوية المصرية	مارجو بدران	ت : على بدران
٢٥٣ - تاريخ مصر الفاطمية	ل. أ. سيمينوفا	ت : حسن بيومى
٢٥٤ - الفلسفة	ديف روبنسون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٥ - أفلاطون	ديف روبنسون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام

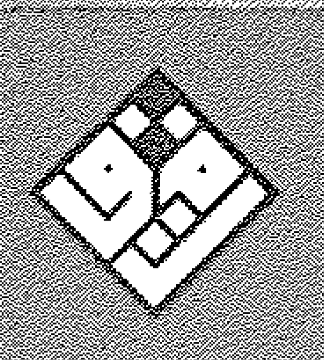
٢٥٦ - ديكارت	ديف روبنسون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٧ - تاريخ الفلسفة الحديثة	وليم كلى رايت	ت : محمود سيد أحمد
٢٥٨ - الغجر	سير أنجوس فريزر	ت : عُبادة كُحيلة
٢٥٩ - مختارات من الشعر الأرمنى	نخبة	ت : ڤاروچان كازانچيان
٢٦٠ - موسوعة علم الاجتماع ج٢	جوردون مارشال	ت بإشراف : محمد الجوهرى
٢٦١ - رحلة فى فكر زكى نجيب محمود	زكى نجيب محمود	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٦٢ - مدينة المعجزات	إدوارد مندوثا	ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٦٣ - الكشف عن حافة الزمن	چون جريبن	ت : على يوسف على
٢٦٤ - إبداعات شعرية مترجمة	هوراس / شلى	ت : لويس عوض
٢٦٥ - روايات مترجمة	أوسكار وايلد وصموئيل جونسون	ت : لويس عوض
٢٦٦ - مدير المدرسة	جلال آل أحمد	ت : عادل عبد المنعم سويلم
٢٦٧ - فن الرواية	ميلان كونديرا	ت : بدر الدين عرودكى
٢٦٨ - ديوان شمس تبريزى ج٢	جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦٩ - وسط الجزيرة العربية وشرقها ج١	وليم چيفور بالجريف	ت : صبرى محمد حسن
٢٧٠ - وسط الجزيرة العربية وشرقها ج٢	وليم چيفور بالجريف	ت : صبرى محمد حسن
٢٧١ - الحضارة الغربية	توماس سى . باترسون	ت : شوقى جلال
٢٧٢ - الأديرة الأثرية فى مصر	س. س. والترز	ت : إبراهيم سلامة
٢٧٣ - الاستعمار والثورة فى الشرق الأوسط	جوان آر. لوك	ت : عنان الشهاوى
٢٧٤ - السيدة بربارا	روميولو جلاجوس	ت : محمود على مكى
٢٧٥ - ت. س. إليوت شاعراً وناقداً وكاتباً مسرحياً	أقلام مختلفة	ت : ماهر شفيق فريد
٢٧٦ - فنون السينما	فرانك جوتيران	ت : عبد القادر التلمسانى
٢٧٧ - الچينات : الصراع من أجل الحياة	بريان فورد	ت : أحمد فوزى
٢٧٨ - البدايات	إسحق عظيموف	ت : ظريف عبد الله
٢٧٩ - الحرب الباردة الثقافية	فرانسيس ستونر سوندرز	ت : طلعت الشايب
٢٨٠ - من الأدب الهندى الحديث والمعاصر	بريم شند وآخرون	ت : سمير عبد الحميد
٢٨١ - الفردوس الأعلى	مولانا عبد الحليم شرر الكهنوى	ت : جلال الحفناوى
٢٨٢ - طبيعة العلم غير الطبيعية	لويس ولبيرت	ت : سمير حنا صادق
٢٨٣ - السهل يحترق	خوان رولفو	ت : على البمبى
٢٨٤ - هرقل مجنوناً	يوريبيدس	ت : أحمد عتمان
٢٨٥ - رحلة الخواجة حسن نظامى	حسن نظامى	ت : سمير عبد الحميد
٢٨٦ - رحلة إبراهيم بك ج٣	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
٢٨٧ - الثقافة والعولمة والنظام العالمى	أنتونى كينج	ت : محمد يحيى وآخرون
٢٨٨ - الفن الروائى	ديفيد لودج	ت : ماهر البطوطى
٢٨٩ - ديوان منجوهرى الدامغانى	أبو نجم أحمد بن قوص	ت : محمد نور الدين
٢٩٠ - علم الترجمة واللغة	جورج مونان	ت : أحمد زكريا إبراهيم
٢٩١ - المسرح الإسبانى فى القرن العشرين ج١	فرانشسكو رويس رامون	ت : السيد عبد الظاهر
٢٩٢ - المسرح الإسبانى فى القرن العشرين ج٢	فرانشسكو رويس رامون	ت : السيد عبد الظاهر

٢٩٣ – مقدمة للأدب العربى	روجر آلان	ت : نخبة من المترجمين
٢٩٤ – فن الشعر	بوالو	ت : رجاء ياقوت صالح
٢٩٥ – سلطان الأسطورة	جوزيف كامبل	ت : بدر الدين حب الله الديب
٢٩٦ – مكبث	وليم شكسبير	ت : محمد مصطفى بدوى
٢٩٧ – فن النحو بين اليونانية والسوريانية	ديونيسيوس ثراكس – يوسف الأهوانى	ت : ماجدة محمد أنور
٢٩٨ – مأساة العبيد	أبو بكر تفاوابليوه	ت : مصطفى حجازى السيد
٢٩٩ – ثورة التكنولوجيا الحيوية	جين ل. ماركس	ت : هاشم أحمد فؤاد
٣٠٠ – أسطورة بروميثيوس مج١	لويس عوض	ت : جمال الجزيرى وبهاء چاهين
٣٠١ – أسطورة بروميثيوس مج٢	لويس عوض	ت : جمال الجزيرى ومحمد الجندى
٣٠٢ – فنجنشتين	جون هيتون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٣ – بـوذا	جين هوب وبورن فان لون	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٤ – ماركس	ريـوس	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٥ – الجلد	كروزيو مالابارته	ت : صلاح عبد الصبور
٣٠٦ – الحماسة – النقد الكانطى للتاريخ	چان – فرانسوا ليوتار	ت : نبيل سعد
٣٠٧ – الشعور	ديفيد بابينو	ت : محمود محمد أحمد
٣٠٨ – علم الوراثة	ستيف جونز	ت : ممدوح عبد المنعم أحمد
٣٠٩ – الذهن والمخ	انجوس چيلاتى	ت : جمال الجزيرى
٣١٠ – يونج	ناجى هيد	ت : محيى الدين محمد حسن
٣١١ – مقال فى المنهج الفلسفى	كولنجوود	ت : فاطمة إسماعيل
٣١٢ – روح الشعب الأسود	وليم دى بويز	ت : أسعد حليم
٣١٣ – أمثال فلسطينية	خابير بيان	ت : عبد الله الجعيدى
٣١٤ – الفن كعدم	جينس مينيك	ت : هويدا السباعى
٣١٥ – جرامشى فى العالم العربى	ميشيل بروندينو	ت :كاميليا صبحى
٣١٦ – محاكمة سقراط	أ. ف. ستون	ت : نسيم مجلى
٣١٧ – بلا غد	شير لايموفا – زنيكين	ت : أشرف الصباغ
٣١٨ – الأدب الروسى فى السنوات العشر الأخيرة	نخبة	ت : أشرف الصباغ
٣١٩ – صور دريدا	جايتر ياسبيفاك وكرستوفر نوريس	ت : حسام نايل
٣٢٠ – لمعة السراج لحضرة التاج	مؤلف مجهول	ت : محمد علاء الدين منصور
٣٢١ – تاريخ إسبانيا الإسلامية ج٢	ليفى برو فنسال	ت : نخبة من المترجمين
٣٢٢ – وجهات نظر حديثة فى تاريخ الفن الغربى	دبليو. إيوجين كليتباور	ت : خالد مفلح حمزة

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٧٧٦٠ / ٢٠٠١





يقع هذا الكتاب فى مجال تأريخ التاريخ الحديث للفن الذى أنتج فى مختلف العصور منذ البدائى وحتى اليوم، وتعود أهميته إلى ندرته فى اللغات الأوربية، وافتقاده فى اللغة العربية، وكم هى الحاجة ملحة لمثل هذا الكتاب عند المختصين فى مجال الفنون التشكيلية خاصة، والفنون عامة، والمهتمين فى المجالات الأخرى، وكذلك المتذوقين للفنون، والمثقفين.

كما يُقَدِّم تحديداً لطبيعة تاريخ الفن باعتباره مجال بحث، وتَميُّزه عن مجالات البحث الأخرى ذات الصلة كعلم الجمال، والنقد الفنى، وعلم الحضارات القديمة، ونظرية الفن، وبيان العلاقات بين تاريخ الفن من جهة وكل من هذه العلوم من جهة أخرى.

